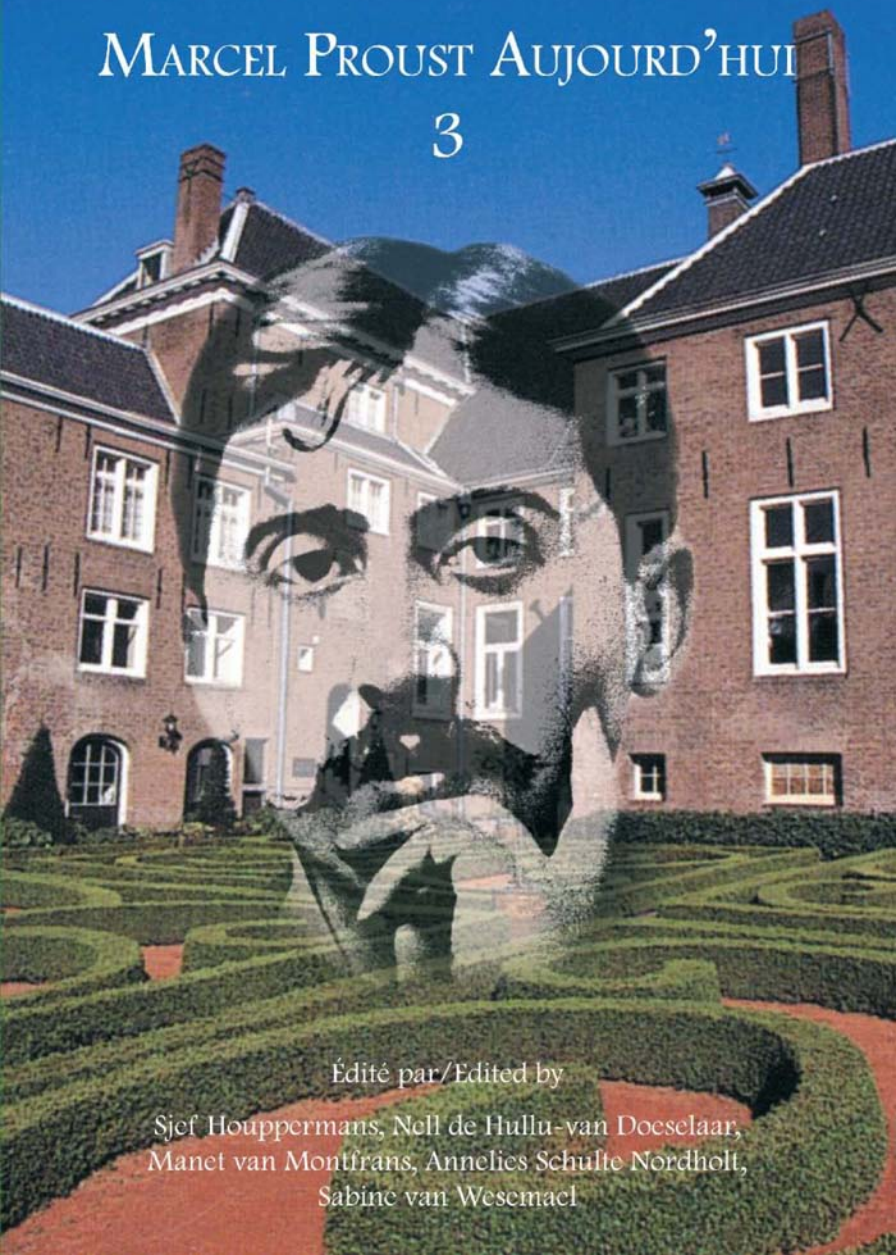


MARCEL PROUST AUJOURD'HUI

3



Édité par/Edited by

Sjef Houppermans, Nell de Hullu-van Doeselaar,
Manet van Montfrans, Annelies Schulte Nordholt,
Sabine van Wesemael

VISIT...

LANZAROTE
Caliente.COM

MARCEL PROUST AUJOURD'HUI

3

Marcel Proust Aujourd'hui

Revue Annuelle Bilingue de la Société Néerlandaise Marcel Proust

An Annual Bilingual Review of the Dutch Marcel Proust Society

Association fondée le 11 novembre 1972

par Drs. M. Boks-Schouten † et Drs. N. Nahmias-Radovici †

Secrétariat : Dr. Sabine van Wesemael

UVA / Frans, Spuistraat 134, NL 1012 VB Amsterdam

Pour tout renseignement concernant l'association, consulter le site :

www.marcelproust.nl

Rédaction / Editors

Sjef Houppermans (Leyde)

Nell de Hullu-van Doeselaar (Leyde)

Manet van Montfrans (Amsterdam)

Annelies Schulte Nordholt (Leyde)

Sabine van Wesemael (Amsterdam)

Comité de lecture

Sophie Bertho (Amsterdam VU)

Emily Eells (Paris Nanterre)

Luc Fraisse (Strasbourg)

Franc Schuerewegen (Nimègue / Anvers)

Toute correspondance destinée à la rédaction doit être adressée à /

All editorial correspondence should be addressed to :

Dr. S. Houppermans : Faculteit der Letteren / Opleiding Frans

Postbus 9515 NL 2300 RA Leiden

E-mail : j.m.m.houppermans@let.leidenuniv.nl

Subscriptions, advertisements and business correspondence :

Editions Rodopi B.V., Tijnmuiden 7, 1046 AK Amsterdam,

The Netherlands, telephone 31 (0) 20 6114821 ; www.rodopi.nl

MARCEL PROUST AUJOURD'HUI

NUMÉRO 3

Édité par
Sjef Houppermans
Nell de Hullu-van Doeselaar
Manet van Montfrans
Annelies Schulte Nordholt
Sabine van Wesemael



Amsterdam - New York, NY 2005

En 2006 paraîtra le numéro 4 de la Revue sous le titre
« Marcel Proust et le théâtre »

Nous vous invitons également à nous envoyer des propositions pour
le numéro 5 (Mélanges) et le numéro 6 (Réécritures proustiennes) :
j.m.m.houppermans@let.leidenuniv.nl

Cover design: Pier Post
Couverture: Maison Descartes, Amsterdam

The paper on which this book is printed meets the requirements of
'ISO 9706: 1994, Information and documentation - Paper for documents -
Requirements for permanence'.

Le papier sur lequel le présent ouvrage est imprimé remplit les prescriptions
de 'ISO 9706: 1994, Information et documentation - Papier pour documents -
Prescriptions pour la permanence'.

ISBN: 90-420-1827-5
Editions Rodopi B.V., Amsterdam - New York, NY 2005
Printed in The Netherlands

TABLE DES MATIÈRES / TABLE OF CONTENTS

Introduction		7
Annelies Schulte Nordholt	Pastiches de Proust : <i>La place de l'étoile</i> de Patrick Modiano	11
Anne Douaire	Du <i>Temps perdu</i> au « temps éperdu », Proust et Glissant	33
Sabine van Wesemael	Photomanie et mécanismes de la mémoire	49
Edward Hughes	La Représentation du monde social dans <i>Combray</i>	63
Michel Brix	Proust et Ruskin : de <i>La Bible d'Amiens</i> à la <i>Recherche</i>	81
Jean-François Jeandillou	« Multiplier à l'infini les ressemblances » : Proust ou le pastiche <i>raté</i>	101
Guillaume Pinson	Marcel Proust journaliste. Réflexions sur les « Salons parisiens » du <i>Figaro</i>	123

Richard van Leeuwen	Potócki, Proust and the <i>Thousand and one Nights</i> : the Mystery of the Night.	143
Giuseppina Mecchia	« Un coup de pistolet au milieu d'un concert » La Grande Guerre et l'irruption du Présent dans le Temps de la <i>Recherche</i>	161
Mahvash Ghamini	La réception de Proust en Iran	179
Sjef Houppermans	« Octave dans les choux »	187
Manet van Montfrans	Compte rendu de <i>Le Moi Créateur</i>	199
Annelies Schulte Nordholt	Compte rendu de <i>Singularité et sujet</i>	209
Nell de Hullu-van Doeselaar	Compte rendu du <i>Bulletin Marcel Proust</i>	215
Signalons...		227
Liste des auteurs		229

Introduction

Le numéro 3 de la revue *Marcel Proust Aujourd'hui* présente tout d'abord les textes des conférences qui ont été données ces deux dernières années lors des réunions de la Marcel Proust Vereniging. Si pendant l'année 2003 nous avons pu organiser ces conférences dans l'enceinte de la Maison Descartes, en 2004 ce noble bâtiment s'est vu confronté au progrès moderne sous la forme d'une nouvelle ligne de métro. Nous avons volontiers accepté l'offre de la bibliothèque municipale d'Amsterdam de nous héberger pendant les travaux de rénovation. Toutefois nous sommes très heureux de pouvoir réintégrer cette année la Maison Descartes dont les différentes salles retrouvent toute leur splendeur et dont nous reproduisons volontiers la façade sur notre couverture. Pour la revue nous avons demandé aux conférenciers de retravailler leur contribution afin d'offrir aux lecteurs de notre publication des articles originaux et stimulateurs. Richard van Leeuwen permet ainsi de faire le lien avec notre numéro deux, car son texte a été présenté d'abord lors de la matinée consacrée à la parution du numéro spécial sur les *Mille et une Nuits*. L'auteur y trace avec élégance les lignes qui en partant de la réception des *1001 Nuits* en France passent par l'œuvre de Jean Potocki pour rejoindre l'univers de la *Recherche*. L'assistance à cette réunion se rappellera d'ailleurs également sans aucun doute la musique si combien charmante, voire charmeuse exécutée par Jacobien Rozemond et qui s'harmonisait parfaitement avec l'ambiance onirique de la journée.

La première section du présent recueil touche un domaine qui nous paraît particulièrement important pour les lecteurs de *Proust aujourd'hui*, à savoir les 'réécritures' de son œuvre. Il s'agit d'un certain nombre de textes contemporains qui d'une manière ou d'une autre ont été inspirés par l'œuvre proustienne. Ainsi Annelies Schulte Nordholt, dans l'analyse de

La place de l'étoile, montre comment, par le pastiche, Modiano paie son tribut à Proust mais en même temps tente de l'exorciser. Un autre auteur qui se présente comme un fervent lecteur de Proust est Edouard Glissant, un des plus importants écrivains de la francophonie. Anne Douaire fait une judicieuse analyse des voies deleuziennes et autres qui permettent de détecter une parenté essentielle dans sa mouvance même. Troisième auteur contemporain à permettre ici une ouverture comparative : Philippe Delerm, peintre délicat des petites émotions de la vie, mais encore promoteur d'une esthétique précise qui mérite d'être confrontée au modèle proustien.

Dans un deuxième ensemble d'articles nous avons inséré d'abord le texte d'Edward Hughes qui s'appuie entre autres sur une approche de type sociologique pour jeter un regard nouveau sur le monde de Combray et son rôle de pépinière pour toute la *Recherche*. Michel Brix de sa part revient ici sur la relation entre Proust et Ruskin et il réussit fort bien son pari d'ouvrir des fenêtres plus larges que les vasistas et autres œils-de-bœuf sur les aléas de cette rencontre. Qu'on ne soupçonne pas l'auteur de ces lignes de mimer ainsi les contours d'une écriture chérie, car il a pu se mettre à l'école caustique et ironique de Jean-François Jeandillou qui nous régale avec son savoureux article sur Proust et le pastiche, démontrant avec pertinence que si Paul Reboux a pu traiter Proust pasticheur de 'raté', il s'agit d'une conception quelque peu restrictive de l'art noble des 'à la manière de'. Dans une veine comparable Guillaume Pinson nous fournit des renseignements précieux sur l'école qu'a pu être pour Proust le journalisme, détectant au cœur de l'œuvre mainte tournure qui sent les locaux de la rédaction.

Dans la troisième section vous trouverez un article de Giuseppina Mecchia qui se veut explicitement plutôt polémique. Quelle est au fond la relation entre Proust écrivain et le nationalisme de son temps; comment personnage et narrateur prennent-ils la relève ou servent-ils d'esquive ? Comment situer l'éloge de la francité et les remarques antisémites ? La discussion mérite de toute manière d'être relancée. Mahvash Ghavimi enfin nous

fournit un panorama très intéressant de la réception de Proust en Iran où enthousiasme et censure se mordent la queue.

Nous terminons ce numéro par une sélection de contributions qui mettent en perspective des publications récentes sur Proust dont nous estimons qu'ils enrichissent vraiment l'univers proustien. Vous pourrez y lire le rapport d'une rencontre autour du personnage « Octave dans les choux » : Gaspard Koenig, dans son roman *Octave avait vingt ans*, explore avec brio les virtualités d'un type époustouflant (Sjef Houppermans). Ensuite des comptes rendus fouillés présentent les études importantes sur Proust de la main de Roland Breeur (Annelies Schulte Nordholt) et d'Annelies Schulte Nordholt (Manet van Montfrans) qui ont paru ces dernières années. Le numéro se termine par une description détaillée des derniers numéros du Bulletin de notre Association sœur en France (Nell de Hullu-van Doeselaar).

Nous espérons avoir réussi à combiner la qualité et la lisibilité et serions heureux de recevoir vos réactions et vos commentaires. Notre numéro 4 (2006) sera consacré à « Proust et le théâtre » et le numéro 5 s'ouvre volontiers à des contributions variées. Les suggestions et les propositions sont les bienvenues.

Pour la rédaction, Sjef Houppermans

Page laissée blanche intentionnellement

Pastiches de Proust : *La place de l'étoile* de Patrick Modiano

Annelies Schulte Nordholt

Résumé : Dans le présent article, il s'agit du rôle central joué par Proust dans le tout premier roman de Modiano, La place de l'étoile. Par le pastiche, Modiano paie son tribut au grand maître mais en même temps, il tente de l'exorciser. Je montrerai comment, par le biais de son protagoniste Shlemilovitch, Modiano s'assimile à Proust comme le Juif snob d'abord, comme le Juif de la diaspora ensuite, pour découvrir que les deux positions sont devenues intenables aujourd'hui. Ainsi, il ouvre la voie vers un rapport plus harmonieux à Proust. Dans les nombreux romans qui suivront, on ne retrouvera ni le style ni la position de Proust, mais la thématique proustienne du temps, de la mémoire et de l'oubli persistera à occuper une place prépondérante.

Les liens intimes entre Modiano et Proust ont été relevés par plus d'un commentateur de l'œuvre de Modiano. Cependant, c'est surtout à partir de *Villa Triste*, qui inaugure un second temps de son œuvre, que la plupart des commentateurs perçoivent la présence insistante de Proust¹. Colin Nettelbeck et Penelope Hueston résument bien ce rapport à Proust dans sa forme la plus générale : il s'agit d'une « même affinité avec le travail du temps » (Nettelbeck & Hueston, 1986, 20), d'une même concentration sur le passé, sur la mémoire et sur l'oubli, d'un même acharnement à revivre le passé. Chez Modiano, on rencontre des phénomènes très proches de la mémoire involontaire, comme cette fusion entre présent et passé qui fait qu'une impression

¹ Nettelbeck & Hueston, 1986; Morris, 1996; Wardi, 1985.

présente – atmosphère, sensation, visage – fait resurgir une impression semblable du passé, qui se superpose à l'impression présente. C'est ce que, dans *Vestiaire de l'enfance*, Modiano a appelé la 'surimpression'. Dans le roman mentionné, par exemple, le visage d'une jeune femme fait surgir chez le narrateur un autre visage, qui reste longtemps indéterminé, mais qu'il finit par identifier comme celui d'une petite fille connue vingt ans auparavant. S'agit-il de la même personne ? Ici, à la différence de Proust, le présent et le passé ne coïncideront jamais, le souvenir reste flou, incertain, et il ne suscite pas de sentiment de joie et de plénitude, comme chez Proust, mais au contraire « une sensation déchirante de liens tranchés net et de vide » (Modiano, 1992, 41).

Aussi, comme les critiques le soulignent d'un commun accord, au delà d'un enjeu commun, d'analogies thématiques, l'univers de Modiano est très différent de celui de Proust. Ici, nul miracle du temps retrouvé, comme dans le dernier volume, homonyme, de la *Recherche*. Si parfois, passé et présent coïncident un instant, si un pan du voile qui recouvre le passé se trouve levé, il ne révèle que du brouillard. Le mystère reste entier chez Modiano, et la 'recherche' du narrateur se solde à la fin de chaque roman non par la plénitude du souvenir mais par le constat du passé détruit, absent. Bref, comme le constatent encore Nettelbeck & Hueston, le Proust de Modiano n'est pas celui de la madeleine mais celui « du temps qui en fin de compte ne se retrouve pas » (1986, 76).

Dans l'œuvre de Modiano à partir de *Villa triste*, le rapport à Proust est donc riche et complexe. Il est cependant beaucoup moins explicite que dans le tout premier roman de Modiano, *La place de l'étoile*. C'est là que se joue la confrontation à Proust, la lutte initiale du jeune écrivain pour trouver sa place : comment se situer par rapport à l'un des plus grands écrivains d'avant-guerre ? Or cette lutte initiale me semble comme la condition du rapport plus serein, plus équilibré à Proust qui caractérise les œuvres ultérieures. C'est pourquoi, dans ce qui suit,

je me concentrerai sur *La place de l'étoile*². Si, depuis sa parution il y a plus de trente ans, ce roman a fait l'objet de multiples commentaires, on peut s'étonner que le rôle qu'y joue Proust ait été assez peu examiné³. Essayons de cerner ce qui est en jeu dans le nom de Proust, qui surgit si souvent dans ces pages.

1. Modiano avec et contre Proust

Dans *La place de l'étoile*, Proust est beaucoup plus qu'une référence littéraire, il est un véritable personnage, auquel le protagoniste s'identifie dans l'un des épisodes les plus réussis du roman. Du plus grand romancier juif d'avant-guerre, du créateur de Swann et Bloch, Modiano fait la figure par excellence du Juif d'avant-guerre : le Juif assimilé ou « le juif snob ». Le Juif snob est celui qui, visant à s'assimiler complètement, cache sa judéité et fait la cour au grand monde, jusqu'à intérioriser l'antisémitisme de celui-ci. Or pour Modiano comme pour toute la génération née en 1945 ou après, la Deuxième Guerre Mondiale et la Shoah, en révélant l'illusion de l'assimilation, ont définitivement mis fin à ce type de rapport à la judéité. A la fin des années 60 – avec la consolidation de l'Etat d'Israël suite à la Guerre des Six Jours – une autre mentalité se fait jour, critique envers toute tentative d'assimilation; dans les années du 'droit à la différence', l'identité juive n'est plus dérobée, mais revendiquée ouvertement. Cependant, les dilemmes auxquels se trouve confrontée cette nouvelle génération de Juifs ne s'en trouvent nullement diminués.

Le périple vertigineux de Schlemilovitch en constitue une preuve éclatante. Pris dans un tourbillon temporel, où passé et présent se confondent, Schlemilovitch revit de manière fan-

² Abréviation utilisée : PE.

³ Cf. cependant Alan Morris (1996) qui dans son bel essai monographique, se montre particulièrement sensible à la proximité de Modiano par rapport à Proust, à commencer par *La place de l'étoile*. L'essai d'Ora Avni (1997), nettement plus polémique, constitue également une exception à la règle. Entirement concentré sur *La place de l'étoile*, il accorde une place prépondérante à Proust.

tasmatique deux mille ans d'Histoire, en s'identifiant tour à tour à toutes les figures du Juif à travers l'Histoire, ou plutôt à toutes les projections, à toutes les images antisémites du Juif. Dans son « autocritique », faite à mi-chemin de cette hilarante épopée, Schlemilovitch résume ainsi ces diverses figures : « Après avoir été un juif collabo, comme Joanovici-Sachs, Raphaël Schlemilovitch joue la comédie du 'Retour à la terre' comme Barrès-Pétain. A quand l'immonde comédie du juif militariste, comme le capitaine Dreyfus-Stroheim ? Celle du juif honteux comme Simone Weil-Céline ? Celle du juif distingué comme Proust-Daniel Halévy-Maurois ? Nous voudrions que Raphaël Schlemilovitch se contente d'être un juif tout court... » (PE 115). Cette longue série de métamorphoses, de masques assumés et successivement rejetés, est une quête d'identité désespérée, car comment être juif dans la France d'aujourd'hui, comment trouver sa place entre le Scylla de l'assimilation et le Charybde du particularisme juif ? C'est là aussi la question que soulèvent le titre et l'histoire juive placée en tête du roman : quelle est 'la place de l'étoile', quelle est la place du Juif dans une France, dans un Paris où plane l'ombre de la Collaboration ?

Cette quête d'identité se fait dans la confrontation à un immense réseau intertextuel. Dans *La place de l'étoile*, l'accumulation de noms d'écrivains, connus ou non, de politiciens, de penseurs donne lieu à un véritable collage où ces auteurs se trouvent cités, pastichés et parodiés. Dans cette pléthore de noms, ceux de Proust et de Céline se détachent nettement. Pour Modiano, Proust et Céline sont en effet les deux grands maîtres d'avant-guerre, qu'il se donne pour modèles. S'il estime tant Proust et Céline, c'est que ceux-ci ont « trouvé un style émotif animé du dedans par une nécessité certaine » (Duranteau, 1972, cité par Nettelbeck & Hueston, 1986, 22). Ce malgré la divergence profonde de leurs styles, et évidemment aussi de leurs positions respectives. Proust et Céline sont comme les deux pôles d'attraction entre lesquels se meut le jeune Modiano, par le biais de son protagoniste, et par rapport auxquels il lui faut se définir. Ainsi, après la question de savoir comment être

juif dans la France d'aujourd'hui, *La place de l'étoile* soulève une seconde grande question : comment un Juif peut-il être écrivain dans un pays qui, comme la France, a connu à la fois le grand « juif snob » que fut Proust, et toute une littérature antisémite dont Céline n'est que le dernier, et plus brillant avatar ? La confrontation du protagoniste à ce dilemme fait que *La place de l'étoile* (c'est encore un point commun avec *A la recherche du temps perdu*) est également le récit d'un apprentissage d'écrivain. Apprentissage qui, comme chez Proust, se fait par le biais du pastiche et de la parodie. Le pastiche, comme celui pratiqué par Proust lui-même, est d'abord un tribut payé à celui-ci. Cependant, c'est également une manière de l'exorciser, d'échapper à la séduction de son style. Comme le dit la marquise de Fougeires-Jusquiamas à Schlemilovitch pastichant Proust : « Vous n'allez tout de même pas gaspiller votre jeunesse en recopiant *A la recherche du temps perdu* ? » (PE 129). Au cours de son itinéraire, Schlemilovitch va tour à tour s'assimiler à diverses figures de Proust, depuis le jeune Marcel jusqu'au Juif snob amoureux de la duchesse de Guermantes, et finalement au Juif de la diaspora, persécuté et haï des sionistes. On verra que dans ces diverses figures, toute distinction entre personnages de fiction et biographie proustienne se trouve abolie. La parodie modianienne ne s'épanouit que dans la plus absolue liberté.

2. « Devenir le plus grand écrivain juif d'après Proust » ?

Dans *La place de l'étoile*, Proust est présent pratiquement depuis la première page du roman. Cette première page, rappelons-le, est un délirant pastiche de Lucien Rebatet d'abord, de Céline ensuite. Cette bordée d'injures antisémites replace d'emblée le lecteur dans l'atmosphère des pires journaux antisémites d'avant-guerre. Signal on ne peut plus clair que pour Schlemilovitch, jeune Juif né après la guerre comme l'auteur, l'antisémitisme d'avant-guerre n'a jamais cessé, que l'Occupation continue, comme la suite du roman viendra le confirmer. Cependant, en ce début de roman, Schlemilovitch adopte

une position exactement opposée à celle de ses aînés : loin de cacher, de renier son identité juive, il l'affiche de manière provocante, il confirme tous les préjugés antisémites. De telle manière, comme plusieurs critiques l'ont souligné, il illustre et met à l'épreuve la thèse sartrienne selon laquelle le Juif n'aurait nulle identité positive : il serait constitué par le regard (antisémite) de l'autre, qui projetterait sur lui toutes ses angoisses (cf. Sartre, 1946). C'est là sa 'situation', dans laquelle il est jeté. L'attitude 'authentique', dans les termes de Sartre, consiste alors à assumer cette identité juive (qui lui est imposée par le regard des autres), à ne pas la renier. C'est précisément ce que fait Schlemilovitch. Mais cette attitude, il la pousse à l'extrême pour en révéler l'absurdité. Et le summum de l'absurdité, c'est évidemment d'accuser Céline d'être juif lui-même ! C'est pourtant la conséquence ultime de la logique sartrienne : l'antisémite projette ses propres angoisses, ses tares sur le Juif, et fait ainsi du Juif l'image de son alter ego refoulé. Or cet alter ego, c'est lui-même, *ergo*, Céline est lui-même juif ! Le vrai porteur de toutes ces qualités négatives, le seul à répondre à cette définition péjorative du Juif, c'est le sujet du regard, l'antisémite, et non son objet, le Juif.

Que vient faire Proust dans cette réduction à l'absurde ? Dans sa tentative d'annexer Céline, de faire de lui « le plus grand écrivain juif de tous les temps » (PE 15), Schlemilovitch assimile le style de Céline à celui de Proust : « La phrase du docteur Bardamu est encore plus 'juive' que la phrase tarabiscotée de Marcel Proust : une musique tendre, larmoyante, un peu raccrocheuse, un tantinet cabotine. » (PE 16). Par ricochet, son antisémitisme transforme Céline en un écrivain juif. Mais il y a un autre élément qu'il faut relever ici : du coup, Proust est campé comme un écrivain juif, c'est avec lui que Schlemilovitch aspire à rivaliser : « Pour ma part, j'ai décidé de devenir le plus grand écrivain juif français après Montaigne, Marcel Proust et Louis-Ferdinand Céline. » (PE 39). C'est par rapport à Proust, plus que par rapport à Céline, que Schlemilovitch va devoir se définir, dans une relation d'attraction mais aussi de répulsion.

L'attraction fonctionne à plein lorsque Schlemilovitch évoque son enfance, l'assimilant volontiers à celle de Proust. En effet, celle-ci baigne dans la même atmosphère luxueuse et décadente, dans la même société mondaine que celle de Proust, elle évolue dans les mêmes lieux : Deauville (PE 18), le Poney-club, le Pré Catelan... C'est un milieu qui, du petit Schlemilovitch, fait le même 'fils-à-maman' que le jeune narrateur : « Maman me délaisse pour des joueurs de polo. Elle vient m'embrasser le soir dans mon lit, mais quelque fois elle ne s'en donne pas la peine. Alors, je l'attends, je n'écoute plus Miss Evelyn et les aventures de David Copperfield. » (PE 18). Cependant, à la différence de celle de Proust, l'enfance de Schlemilovitch est privée de racines. Cette enfance cosmopolite est en contraste total, et voulu, avec l'enfance provinciale du narrateur, dans *Combray*. Si Schlemilovitch, comme beaucoup de héros de Modiano, a la nostalgie du terroir, de l'enracinement en province, c'est qu'il n'est lui-même qu'un « misérable petit juif apatride » (PR 55). C'est pourquoi, comme le constate amèrement Schlemilovitch, « je ne serai ni Gérard de Nerval, ni François Mauriac, ni même Marcel Proust. Pas de Valois pour réchauffer mon âme, ni de Guyenne ni de Combray. Aucune tante Léonie. » (PE 55). Certes, ce passage sur l'enfance proustienne de Shlemilovitch frise la parodie, mais cette parodie frappe non pas Proust mais Shlemilovitch lui-même, le « misérable petit Juif apatride ». Il s'agit donc bien plutôt d'auto-parodie, d'auto-ironie.

Jeune homme, Schlemilovitch tente une fois encore d'entrer dans l'univers proustien : son amitié avec le « jeune aristocrate tourangeau » Des Essarts est volontiers rapprochée par ce dernier de celle entre le narrateur et Saint-Loup. Par cette comparaison explicite, le passage tourne déjà à la parodie. En effet, comme son modèle, Des Essarts est philosémite : « depuis un siècle, l'aristocratie a un faible pour les juifs » (ibid.). La condescendance impliquée dans ce « faible pour les juifs » va de pair chez lui avec une certaine lâcheté, par où il est tout le contraire de Saint-Loup, militaire valeureux. Des Essarts est en effet

un déserteur qui se réfugie en Suisse où il assume un faux nom : Jean-François Lévy⁴ (PE 23). S'il assume ce nom de famille juif, ce n'est pas par réelle solidarité avec les Juifs, mais plutôt par un luxe d'enfant gâté : « la condition de goye m'ennuyait » (ibid.). On est loin du dreyfusisme passionné d'un Saint-Loup, qui meurt en héros, au front, alors que le déserteur Des Essarts se tue dans un banal accident de voiture. Depuis Saint-Loup, l'aristocratie française est tombée bien bas (comme le confirmera bientôt la rencontre de la marquise de Fougeire-Jusquiamès) et sans doute le Juif d'après-guerre a-t-il bien moins à espérer de leur part que le narrateur proustien.

Si le protagoniste de *La place de l'étoile* se mire à Proust, c'est non seulement par son enfance et ses amitiés de jeune homme, mais encore et surtout par ses aspirations littéraires. Comme le narrateur de la *Recherche*, Schlemilovitch est un écrivain en herbe, il fait son apprentissage d'écrivain, et c'est cet apprentissage proustien de l'écriture qui est imité dans *La place de l'étoile*. En effet, et cette dimension du protagoniste a été assez peu remarquée par les commentateurs, Schlemilovitch passe son temps à lire et surtout, à écrire⁵. Au cours du récit, qui n'est pourtant pas long, il écrit non moins de sept textes : depuis son pamphlet contre Céline, *Bardamu démasqué* et sa *Psychanalyse de Dreyfus* jusqu'à son projet d'une « biographie romancée » de la marquise, *Du côté de Fougeires-Jusquiamès*, en passant par son article dans la presse de gauche signé Jacob X, ses deux études sur les écrivains collabos (*Drieu et Sachs, où mènent les mauvais chemins* et *Drieu et Brasillach*) et sa pièce pour provo-

⁴ Dans ce Jean-François Lévy, né à Genève le 30 juillet 194..., on peut évidemment voir un double de l'auteur, une des vies parallèles qu'il se plaît à imaginer : celle d'un jeune aristocrate qui, comme lui, porterait un prénom non-juif et un nom de famille juif, et qui serait né le même jour. Hypothèse confirmée plus loin lorsque Schlemilovitch usurpe le nom et l'identité de Des Essarts (PE 96), qui a « le même âge » que lui (PE 21). On peut y voir une indication implicite que Schlemilovitch, comme son auteur, est né après la guerre.

⁵ Cf. cependant Nettelbeck & Hueston, 1986, 20, 22.

quer « les goyes ». Cette activité fébrile d'écriture confirme la vocation d'écrivain qu'il proclame tout haut, à plusieurs reprises (cf. PE 39). Dans une telle affirmation, on discerne la même ambition démesurée que chez le narrateur proustien, mais elle prend une tonalité auto-ironique dans la bouche de Schlemilovitch. Comme Proust, c'est par le pastiche que Schlemilovitch/Modiano exerce sa plume : pastiche de Céline dans les premières pages et, dans ce que j'appellerai l'épisode Fougeires-Jusquiamas, pastiche de Proust lui-même. Cet épisode, nous le verrons, marquera l'échec définitif de l'apprentissage à la Proust.

Mais avant d'y venir, il importe de signaler un autre point. C'est lorsque Schlemilovitch séjourne à Genève et fréquente Maurice Sachs, que, pour la première fois, un long fantasme se greffe sur le récit : soudain devenu le contemporain de l'Occupation, le héros se lie d'amitié avec Brasillach, il devient un Juif antisémite qui va travailler pour *Je suis partout* et dans la milice et qui finira par se faire abattre dans le Vercors (PE 32-37). La critique a considéré de telles scènes comme des anachronismes, des moments où présent et passé se confondent⁶ mais à y regarder de près, toute cette scène fait partie intégrante de l'étude de Schlemilovitch sur *Drieu et Brasillach*. Il s'agit donc d'une auto-citation. En décrivant la jeunesse de Brasillach, Schlemilovitch s'identifie à lui au point de se glisser dans la vie de celui-ci, et donc de devenir un personnage de son propre texte : « J'ai connu Robert Brasillach à l'Ecole Normale Supérieure. » (PE 33). Avec cette phrase, on passe brusquement de la troisième à la première personne : signal on ne peut plus clair que Schlemilovitch s'introduit dans son propre texte. Ainsi, dans *La place de l'étoile*, c'est uniquement à travers l'écriture que le protagoniste se déplace dans le temps et revit un passé qu'il n'a

⁶ Cf. par exemple Steven Engels qui, à propos de cette scène, affirme : « Son récit [celui de Schlemilovitch] est parsemé de contradictions internes dans le domaine de la chronologie et défie toute logique : le passé et le présent, la fiction et la réalité historique se confondent continuellement et même la mort ne semble pas mettre fin à la vie. » (Engels, 2001, 61).

pu vivre. Par ce trait, Schlemilovitch est proche de bien des narrateurs-écrivains des romans ultérieurs de Modiano : plus qu'on ne le croit communément, il est déjà l'alter ego de Modiano lui-même.

Par son ambition démesurée et son apprentissage d'écrivain, Schlemilovitch se mire à Proust, mais il se démarque nettement de celui-ci par le genre et le style de ses premiers écrits. Si le narrateur de la *Recherche* fait ses armes d'écrivain en tentant de s'assimiler le style de Bergotte, le grand écrivain de son temps, Schlemilovitch par contre s'affirme d'abord par la polémique et le pamphlet, en prenant le contre-pied des grands écrivains qui eussent pu être ses modèles (Céline, Proust) et en se frottant à des figures mineures et controversées comme Drieu et Maurice Sachs. Cela apparaît le plus clairement lorsqu'il écrit la pièce de théâtre destinée à provoquer le public parisien, mais qui les laissera indifférents. Par ce « tissu d'invectives contre les goyes », Schlemilovitch leur a « volé leur langue claire et distincte pour la transformer en borborygmes hystériques » (PE 50) et de ce fait, il a pris l'exact contre-pied de Proust : « Ils espéraient un nouveau Marcel Proust, un youtre dégrossi au contact de leur culture, une musique douce, mais ils ont été assourdis par des tams-tams menaçants. » (ibid.). En reprenant à son compte cette injure antisémite de « youtre », Schlemilovitch exprime sa critique virulente de la volonté d'assimilation de Proust. A partir de ce point, Proust sera la figure même du Juif assimilé, du snob même, qui renie ses origines. Le terme injurieux de « youtre », de surcroît employé par un Juif, dénote également autre chose : c'est qu'aux yeux de Schlemilovitch, quels que soient ses efforts, Proust demeurera toujours un écrivain juif. Autrement dit, l'assimilation est un leurre, et la *Recherche* est un livre plus juif qu'on ne le dit. C'est ce que révèle encore le pastiche du titre du roman proustien par Schlemilovitch : *Du côté de Fougeires-Jusquiamas, ou les Mémoires de Saint-Simon revus et corrigés par Schéhérazade et quelques talmudistes* (PE 126). Avec ce titre, nous sommes déjà en plein dans l'épisode, au chapitre III, où le rapport à Proust se joue de

la manière la plus explicite : le séjour de Schlemilovitch au château de la marquise de Fougeires-Jusquiamès. Alors seulement, il fera l'apprentissage du style proustien, ou plutôt de son impossibilité.

3. *Portrait de l'artiste en Juif snob*

Il s'agit ici d'un des épisodes les plus hilarants du roman. Déjà guéri de ses tentatives d'assimilation (le « Juif collabo » et le « Juif normalien », maurassien), Schlemilovitch s'est mis au service du vicomte Lévy-Vendôme et s'est résolu avec lui à se venger des « goyes » en faisant la « traite des blanches ». Cela ne l'empêche pas de succomber régulièrement aux charmes de l'assimilation : en Savoie où il fait le « Juif aux champs » et surtout en Normandie où il a pour mission de s'introduire incognito dans le château d'une duchesse pour la débaucher et la ramener à son maître pour qu'elle puisse être vendue aux bordels d'Orient. Ici, Schlemilovitch reste séduit par l'image toute proustienne qu'il se fait de la marquise et de la vie de château et il se moule dans le rôle du narrateur proustien, qui incarne ici la figure du « Juif snob », de celui qui renie ses origines pour s'insérer dans le milieu aristocratique. Comme le constate à juste titre Vincent Engel, le « Juif snob » est encore une des figures du « Juif inauthentique » tel que le décrit Sartre dans *Réflexions sur la question juive* (Engel, 2001, 80). Aussi l'épisode est-il une véritable mise à l'épreuve de cette figure du Juif snob, qui débouche sur la contradiction et s'avère intenable.

Ce passage est-il « un long pastiche de *la Recherche* » comme l'affirme Ora Avni (1997, 85) ? Oui et non. Oui du point de vue de l'histoire, car le passage s'ouvre par une reprise de la scène célèbre de *la Recherche* où le narrateur aperçoit pour la première fois la duchesse de Guermantes, dans l'église de Combray (R² I, 172-173). Non au sens où ce passage n'imité guère le style proustien. La rencontre est racontée dans le même style rapide qui caractérise le reste du roman de Modiano. Ce n'est que dans les réflexions qu'il attribue à Schlemilovitch, mises entre guillemets, que Modiano imite et récrit Proust. Notamment

en inventant une famille aristocratique, les Fougeires-Jusquiamas, qui rappelle les Guermantes, et en leur conférant des titres nobiliaires parfaitement imaginaires. Le pastiche de l'annuaire de la noblesse française renvoie évidemment aux multiples détails de ce genre dans la *Recherche* (blason, noms aristocratiques, arbre généalogique), qui construisent une image sacralisée de l'aristocratie. Suprême ironie, cet annuaire est fondé par « le baron Samuel Bloch-Morel » (PE 120). Par ce double nom, Modiano pousse jusqu'à l'absurde la velléité d'assimilation et d'ascendance sociale du personnage de Bloch, et en révèle les contradictions. D'une part, il l'élève au rang de baron et de fondateur de l'annuaire de la noblesse mais de l'autre, il lui donne un prénom si juif qu'il jure avec le titre de baron et en annule l'effet (alors que le personnage de Proust, rappelons-le, s'appelle Albert). S'il y colle le nom de Morel, c'est que ce Bloch, comme celui de Proust d'ailleurs, égale le violoniste de la *Recherche* par son opportunisme et son arrivisme.

La scène dans l'église est parsemée d'éléments tirés de la scène proustienne : la ressemblance de la marquise avec un vitrail représentant une de ses ancêtres, ses yeux « bleu pervenche », son regard distant etc. Mais, à la différence du héros proustien, qui traverse tout un apprentissage dans cette scène, Schlemilovitch est immédiatement séduit par la marquise. Le pastiche prend ici une dimension stylistique, puisque Modiano reproduit deux citations proustiennes, en les adaptant au contexte de son propre roman : « Qu'elle est belle ! Quelle noblesse ! Comme c'est bien une fière Jusquiamas, la descendante d'Aliénor d'Aquitaine, que j'ai devant moi »⁷. Tout en faisant référence, par les guillemets, au texte-source, Modiano le récrit

⁷ Cf. R² I, 174. L'autre citation : « Glorieux avant Charlemagne, les Jusquiamas avaient le droit de vie et de mort sur leurs vassaux. La marquise de Fougeire-Jusquiamas descend d'Aliénor d'Aquitaine. Elle ne connaît ni ne consentirait à connaître aucune des personnes qui sont ici. » reproduit textuellement une phrase de Proust, tout en remplaçant « Geneviève de Brabant » par « Aliénor d'Aquitaine » (cf. R² I, 173).

et l'inclut dans son propre texte. Mais par le contexte différent, la bêtise d'une telle exclamation saute aux yeux, et de tels propos deviennent intenables. La manière fort directe dont Schlemilovitch s'introduit chez la marquise – en simulant un évanouissement (PE 123) est, elle aussi, fort peu proustienne. Elle indique clairement que toute cette scène est à prendre comme une nouvelle comédie, un nouveau rôle qu'il va assumer : celui du « Juif snob ». En termes sartriens, le Juif snob est une nouvelle figure du Juif inauthentique. Dans la mesure où il reproduit les schémas, les préjugés de l'antisémite, il est lui aussi un comédien, et son jeu ne peut qu'aboutir à la contradiction. « Juif snob », Schlemilovitch est un comédien au même titre que le déserteur Jacob X, et on pourrait à son sujet reprendre la formule de *La place de l'étoile* qui pastiche le titre de l'étude de Sartre sur Genet : « Saint Jacob X, comédien et martyr » (PE 26)⁸.

De Sartre et de Genet, revenons à Proust. La comédie du Juif snob va conduire Schlemilovitch à mener la vie de château, dans des pièces agrémentées par les grandes œuvres de peintres bien français comme Claude Lorrain, Watteau, Philippe de Champaigne et Corot. Ici, Modiano pastiche l'atmosphère de culture d'élite, purement française, que respire *La Recherche*. Pour Schlemilovitch, c'est là un signe de plus de l'assimilation de Proust à une culture qui n'était pas la sienne, donc de snobisme. La suite de l'épisode est à double tranchant. D'une part en effet, Schlemilovitch s'identifie jusqu'au bout à Proust et à son narrateur, par ses ambitions littéraires : il projette d'écrire un roman dont le titre est un pastiche de celui de la *Recherche*, et décrit son enfance dans des termes proches de ceux de Proust, avec la même extase, les mêmes hyperboles : « Enfance exceptionnelle, enfance exquise dont il me faut parler. » (PE 127). D'autre part cependant, au coeur même du pastiche, il met à nu la judéité cachée, reniée de Proust. Que l'on juge du titre, déjà cité, de l'œuvre projetée par Schlemilovitch : *Du côté de Fou-*

⁸ Sur la formule « Saint Jacob S, comédien et martyre », cf. Engel, 2001, 73.

geire-Jusquiamas, ou les Mémoires de Saint-Simon revus et corrigés par Schéhérazade et quelques talmudistes (PE 126). En juxtaposant ces deux intertextes de la *Recherche* – Saint-Simon et les *Mille et Une Nuits* – ce titre-pastiche met en valeur l'autre dimension de Proust, celle qui s'oppose à la clarté française et qui fait de lui « un grand écrivain juif ». Les « quelques talmudistes » renforcent encore cette dimension, en soulignant qu'elle ne relève pas exclusivement d'un orientalisme 19^{ème} siècle, comme le prétend Proust, mais qu'elle est plus spécifiquement juive. La référence ludique au Talmud en effet rattache le style de Proust – sa « phrase tarabiscotée » (PE 16) – à une tradition d'argumentation et d'exégèse qui n'a rien de proprement français.

En tant qu'écrivain en herbe, Schlemilovitch traverse autant de métamorphoses successives qu'en tant que Juif. Après s'être successivement identifié à Céline, à Drieu, à Sachs et à Brasillach, Schlemilovitch s'assimile ici à Proust et c'est toujours lorsqu'il imite et pastiche l'écrivain adulé qu'il atteint le plus haut degré de l'assimilation. Il s'agit ici du moment où, « d'une petite écriture nerveuse » (comme celle de Proust), il trace la phrase suivante : « C'était, ce Fougères-Jusquiamas, comme le cadre d'un roman, un paysage imaginaire que j'avais peine à me représenter, et d'autant plus le désir de découvrir, enclavé au milieu de terres et de routes réelles qui tout à coup s'imprégnaient de particularités héraldiques... » (PE 127-128)⁹.

C'est justement lorsque Schlemilovitch atteint ce summum du snobisme qu'est l'écriture à la Proust que l'édifice si soigneusement construit de l'assimilation s'effondre, dans une dramatique chute des masques. Et la démystification frappe non seulement Schlemilovitch (qui est démasqué comme Juif) mais tout autant la marquise, qui s'avère avoir très peu en commun avec la « duchesse de Guermantes » idéalisée par Schlemilo-

⁹ Il s'agit encore ici d'une citation, cette fois-ci tirée de *Du côté de Guermantes* (R² II, 314). Seuls les noms propres ont été modifiés. Merci à James Grieve d'avoir identifié cette citation.

vitch. Ses moeurs pour le moins libres, sa vulgarité et sa manière de sympathiser avec les collabos qui, de son château, ont fait un « bordel de luxe » : tous ces éléments contribuent à percer à jour et à dénoncer l'image éthérée de la noblesse que la *Recherche* a contribué à créer. A partir de ce moment-là, de manière tout à fait sartrienne, la marquise va projeter en lui tous ses préjugés antisémites, que Schlemilovitch sera, une fois de plus, condamné à « exécuter » : lui déniait toute appartenance à la nation française, elle va l'assimiler aux Sarrasins c'est-à-dire aux Turcs (PE 129), faire de lui un Oriental tout droit sorti des *Mille et Une Nuits*, et en fin de compte lui attribuer le désir de « violer une reine de France » (PE 130), comme les Sarrasins avant lui.

Or toute cette scène est une réduction à l'absurde de la position sartrienne : en se conformant jusqu'à l'extrême aux préjugés antisémites, le Juif se met dans une position intenable. Aussi l'idylle sera-t-elle brutalement interrompue par l'incursion de Lévy-Vendôme, qui va ramener Schlemilovitch à la réalité. Mais dès avant l'intervention de celui-ci, Schlemilovitch est déjà confronté aux contradictions de sa position de Juif snob lorsqu'il apprend les antécédents du chauffeur de la marquise, Gérard le Gestapiste : membre de la « bande de la rue Lauriston », il a été impliqué dans la Rafle du 16 juillet 1942 et c'est lui qui a arrêté le père de Schlemilovitch (PE 132). A partir de ce moment-là, la solidarité avec le père et avec les autres Juifs va primer ses velléités d'assimilation. Le meurtre de Gérard le Gestapiste va y mettre définitivement fin, induisant Schlemilovitch à fuir. Comme dans l'épisode bordelais, mais moins directement, c'est encore le père qui, par ses apparences cosmopolites et sa conduite, confronte Schlemilovitch à ses origines et fait achopper la comédie du Juif snob.

Lévy-Vendôme résume fort à propos cet épisode de l'itinéraire de Schlemilovitch en le comparant cette fois non à Proust mais à Charles Swann, et en évoquant à la fois le snobisme de celui-ci et son 'retour au bercail' à la fin de sa vie : « Charles Swann lui-même, vous m'entendez, la coqueluche des duchesses, l'arbitre des élégances, le grand chéri des Guerman-

tes, s'est souvenu en vieillissant de ses origines. » (PE 136). Ce constat, il le fait suivre d'une citation, cette fois-ci non-modifiée, sur Swann vieillissant¹⁰. Cependant, pas plus que Proust, Swann ne saurait servir de modèle au jeune Juif d'après-guerre qu'est Schlemilovitch car, malgré son tournant final, il reste l'incarnation même du « juif snob », hyper-assimilé du 19^{ème} siècle.

4. « Des chanteuses yiddish à la Proust » : portrait de l'artiste en Juif de la diaspora

Avec l'épisode Fougères-Jusquiames, le lecteur se dit que Modiano a définitivement exorcisé la séduction proustienne, mais il n'en est rien, le nom de Proust réapparaît de manière obsessionnelle dans le dernier épisode de *La place de l'étoile*, qui raconte le séjour de Schlemilovitch en Israël (ch. 4). Cependant, ici, le nom de Proust renvoie à un tout autre stéréotype du Juif : le Juif de la diaspora.

Mais comment Schlemilovitch échoue-t-il en Israël ? Est-ce, comme il l'affirme aux autorités sionistes, par désir romantique de « voir la terre de [ses] ancêtres » (PE 184) ? Rien de tel. A Vienne, en proie à l'hallucination, il prend un commissaire de police pour un SS, et c'est cet SS qui l'envoie en Israël, pour se débarrasser de lui, avec ce raisonnement cynique : « Si vous étiez né plus tôt, je vous aurais envoyé à Auschwitz soigner votre tuberculose. Mais maintenant nous vivons dans un temps plus civilisé. Tenez, voici un billet pour Israël. Il paraît que là-bas les juifs... » (PE 169-170). Cette bizarre circonstance initiale : être envoyé en Israël par un nazi, résume avec force, et annonce le rapprochement provocateur qui sera fait dans cet épi-

¹⁰ « D'ailleurs, peut-être, chez lui, en ces derniers jours, la race faisait-elle apparaître plus accusé le type physique qui la caractérise, en même temps que le sentiment d'une solidarité morale avec les autres juifs, solidarité que Swann semblait avoir oubliée toute sa vie et que, greffées les unes sur les autres, la maladie mortelle, l'affaire Dreyfus, la propagande antisémite avaient réveillée. » (PE 136). Il s'agit d'une citation littérale de *Sodome et Gomorrhe* (R² III, 89).

sode entre l'Etat sioniste et l'Allemagne nazie, et plus généralement tout Etat totalitaire. L'assimilation modianienne de l'Etat sioniste à l'Etat nazi n'a rien de très nouveau, mais elle est scandaleuse et iconoclaste. Elle est taboue à l'heure où, après la Guerre des Six Jours, Israël est plus confiant que jamais et où, avec la conquête des Territoires Occupés, le pays devient pour la première fois une puissance colonisatrice qui jouit du large soutien des pays européens et des Etats Unis¹¹.

Fraîchement débarqué en Israël, Schlemilovitch est immédiatement appréhendé comme Juif européen, torturé et envoyé en « kibboutz pénitentiaire » afin de se muer en valeureux sabra. Mais auparavant, il est interrogé par la « Police secrète d'Etat » israélienne. La présence d'une telle police, et son nom, l'assimilent évidemment à la Gestapo et cela donne lieu à une surimpression typiquement modianienne, où Israël fait place au Paris occupé, et où les militaires israéliens se confondent avec « la bande de la rue Lauriston » c'est-à-dire avec la Gestapo française. L'un des membres de cette Gestapo israélienne porte le nom d'Elias Bloch ! Dans un contexte aussi parsemé d'allusions proustiennes, il ne peut que s'agir d'une référence au personnage proustien de ce nom qui, à la fin de la *Recherche*, s'est assimilé au point de prendre un nom de famille non-juif. Dans *La place de l'étoile*, Modiano tire la conséquence ultime de cette hyper-assimilation et le fait passer du côté des oppres-

¹¹ Après la Guerre des Six Jours, Israël a immédiatement ses critiques, en Europe principalement, comme l'historien Pierre Vidal-Naquet. Dans un article paru juste après la fin des hostilités, sans en rien renier sa loyauté de fond envers Israël, il analyse en termes nuancés – tout le contraire du roman de Modiano ! – la structure du sionisme comme « un nationalisme né du 19^{ème} siècle à partir d'un aspiration religieuse deux fois millénaire au retour à Jérusalem ». Il dénombre ensuite les caractères de ce nationalisme, accru depuis la guerre qui vient d'avoir lieu : le chauvinisme, « l'exclusivisme à coloration ethnico-religieuse », les revendications territoriales, le militarisme, particulièrement apparent lors de la « parade militaro-religieuse après la reprise du Mur des Lamentations »... (Vidal-Naquet, 1981, 129-135) C'est une image d'Israël qui n'est pas si éloignée de l'image, caricaturale, esquissée par Modiano.

seurs : Bloch est devenu un gestapiste israélien, quitte à projeter sur les autres son identité haïe de Juif du ghetto, telle que la dépeint Proust.¹² Le traitement infligé à Schlemilovitch par cette Gestapo israélienne est en tous points pareil à celui de la Gestapo française : sévices, transport en « panier de salade », passage à tabac, supplice de la baignoire, etc...C'est déjà, avec son cortège de figures au grand complet, l'univers de *La ronde de nuit*. Le « kibboutz pénitentiaire » où Schlemilovitch est envoyé alors est à l'image du camp de concentration, avec appel, travaux forcés etc. Schlemilovitch s'échappe, mais finit par retomber aux mains de la Gestapo israélienne; une deuxième hallucination le ramène au Paris occupé où il sera sommairement exécuté devant le siège même de la Gestapo française, au 93 rue Lauriston.

Dans tout cet épisode, le nom de Proust surgit avec régularité. Alors que dans l'épisode Fougeire-Jusquiamas, c'était Schlemilovitch qui jouait volontairement la comédie du Juif snob, de Proust, afin de se glisser dans le milieu aristocratique, ici le rôle de Proust lui est imposé de force, de l'extérieur, par les policiers israéliens : « Si on l'appelait Proust ? » (PE 174) Du coup, Schlemilovitch va assumer ce rôle : celui d'un délicat, d'un fils-à-maman (PE 180), celui d'un jeune homme à la poignée de main trop molle (PE 187), et les flashbacks de son enfance, des après-midis au Bois de Boulogne vont reprendre, coupés court par la suggestion suivante faite au lecteur : « Lisez donc Proust, cela vaut mieux. » (PE 201). Comme le montrent ces quelques détails, 'Proust' n'a plus ici le même caractère que dans l'épisode Fougeire-Jusquiamas. Si 'Proust' est la cible des sionistes, il ne s'agit plus ici du Juif snob, hyperassimilé, mais en fait de son contraire. En l'appelant Proust, les sionistes font de Schlemilovitch la quintessence du Juif de la diaspora : c'est lui la brebis noire du sionisme. Avec le Juif de la diaspora, c'est

¹² Ainsi, dans cet épisode israélien, on trouve encore une fois la réduction à l'absurde du mécanisme sartrien : la judéité est une image, une projection qui m'est imposée par l'autre, même si cet autre est un juif sioniste.

l'ennième image du Juif qui sera projetée sur Schlemilovitch, cette fois-ci par un autrui qui est lui-même juif. Loin de renier son identité, comme le fait le Juif snob, le Juif du ghetto, dont Modiano esquisse ici le portrait caricatural, se complaît dans sa judéité, il est plein d'apitoiement sur lui-même, sur sa condition de « juif errant, [de] persécuté », sur « l'inquiétude juive, le lamento juif, l'angoisse juive, le désespoir juif... On se vautre dans le malheur, on en redemande, on voudrait retrouver la douce atmosphère des ghettos et la volupté des pogroms ! » (PE 184) On reconnaît ici ce que, en termes péjoratifs, on appelle le 'Juif du ghetto' : voilà exactement la figure du Juif dont le Juif snob voulait se défaire ! Bref, qu'il renie sa judéité (comme le Juif snob) ou qu'il la revendique ouvertement, comme ici, le Juif reste une proie facile pour les projections d'autrui, qui lui confèrent tantôt l'un, tantôt l'autre rôle, faisant de lui un bouc émissaire¹³. Un autre paradoxe mis à nu ici est que cette image du Juif de la diaspora est tout autant le fait de l'antisémitisme que d'un philo-sémitisme qui exalte la condition juive comme une condition d'exception, un particularisme à cultiver.

Dans cet épisode, Proust devient donc le symbole de la culture juive européenne refusée par les sionistes, refus qui est insidieusement assimilé à celui des nazis : pour les sionistes comme pour eux, Proust, Kafka « et consorts » relèvent de la 'culture dénaturée' (*entartete Kunst*). La référence aux nazis se trouve renforcée par une variation sur le mot souvent attribué à Goebbels : « Quand nous entendons parler de culture, nous sortons nos matraques », PE 188)¹⁴. En plus, les méthodes em-

¹³ Car dans le cas du Juif de la diaspora, c'est encore d'un rôle, d'une comédie qu'il s'agit : « Recommencer vos simagrées, votre *guignol* ? Inutile de recommencer, je connais *la chanson*. [...] Ou bien vous continuez à *jouer* la forte tête, le juif errant, le persécuté... » (PE 184), « Il s'obstinait dans *son rôle* d'écorché vif ? » (PE 185, je souligne).

¹⁴ En réalité, il s'agit d'une citation de la pièce la plus célèbre de Hans Johst, *Schlageter*, dont la première représentation eut lieu à l'occasion de l'anniversaire de Hitler, en avril 1933. Citation exacte : « Wenn ich Kultur höre ... entsichere ich meinem Browning. » (*Schlageter*, I, 1). Merci à Sébastien Côté pour ces précisions.

ployées par les sionistes pour combattre la culture sont ici scandaleusement assimilées à celles des nazis : perquisitions, autoda-fés (cf. PE 186), lavage de cerveau au moyen d'ouvrages nationalistes et vichyssistes (cf. PE 187).

Si, dans l'épisode Fougeire-Jusquiamas, la figure du Juif snob à la Proust est résolument écartée à cause de son anachronisme, l'épisode israélien semble à première vue réhabiliter Proust sous une autre figure : celle du Juif de la diaspora, qui incarne une culture d'une infinie richesse. Certes, face au sioniste caricatural, Proust ne peut que faire bonne figure. Mais il ne faut pas oublier qu'il incarne ici une figure du Juif qui est tout aussi anachronique : celle du Juif du ghetto tel que le dépeignent antisémites et philosémites. Juif snob et Juif de la diaspora sont donc ici renvoyés dos-à-dos, ce qui explique que Schlemilovitch reste les mains vides à la fin du récit, uniquement accablé d'une immense fatigue : celle d'avoir traversé, dans un très court laps de temps, deux mille ans de stéréotypes et de projections du Juif. Mais si le Juif n'est ni Juif snob, ni sabra musclé, ni Juif du ghetto, où est alors la place de l'étoile ? Cette question demeure intentionnellement sans réponse, à la fin du roman. Aussi, loin de prôner une judéité éthique, comme le soutient Charlotte Wardi, qui consisterait dans « le respect de la vie » (!) et en « une exigence d'authenticité » (Wardi, 1985, 42), Shlemilovitch témoigne plutôt d'une « attitude de défi, sans doute celle de l'auteur lui-même, qui cherche à assumer toutes les complexités de son judaïsme, et toutes les contradictions. » (Nettelbeck & Hueston, 1986, 20).

Reste à savoir, au terme de cette étude, quel est le sort qu'il réserve à Proust. Par le pastiche, Modiano s'est dangereusement rapproché de Proust, dans *La place de l'étoile*, mais en même temps, pour son œuvre à venir, il a définitivement exorcisé la *Recherche*. En effet, par le pastiche, Modiano a démontré que vouloir être Proust aujourd'hui, c'est s'exposer à une série de contradictions. Tout d'abord, la position de Proust, celle du 'Juif snob', qui renie ses origines, est devenue intenable au-

jourd'hui. D'autant plus que l'aristocratie n'est plus ce qu'elle était... Mais qui plus est, vouloir imiter le style proustien c'est en rester au stade du recopiage ou pire, du plagiat. Comme je l'ai souligné plus haut, si Shlemilovitch se frotte à Proust, ce n'est pas tellement pour parodier son œuvre, qui est incontournable, sacrée même (c'est bien le problème). La cible de ses parodies, c'est plutôt lui-même, sa propre position. En définitive, à partir de *Villa Triste*, Patrick Modiano se gardera de reprendre la position de Proust, encore moins son style, mais ce qu'il reprendra sans cesse, ce sera la thématique proustienne du temps, de la mémoire et de l'oubli, tout en lui donnant une tournure résolument personnelle.

Bibliographie

Ora Avni, *D'un passé l'autre. Aux portes de l'histoire avec Patrick Modiano*, Paris, L'Harmattan, 1997.

Josyane Duranteau, « L'Obsession de l'anti-héros », interview, *Le Monde*, 11 novembre 1972, p. 13.

Vincent Engels, « Leven als Jood in Frankrijk. Modiano en Schlemilovitch contra Sartre en De Gaulle », *Onverwerkt Europa*, Jaarboek voor Literatuurwetenschap 1, Leuven, Peters, 2001, 58-84.

Patrick Modiano, *La place de l'étoile*, Paris, Gallimard, Folio, 1998.

Patrick Modiano, *Un cirque passe*, Gallimard Nrf, 1992.

Alan Morris, *Patrick Modiano*, Oxford, Washington D.C., Berg, 1996.

Colin Nettelbeck & Penelope Hueston, *Pièces d'identité. Ecrire l'entretemps*, Paris, Lettres Modernes, 1986.

Jean-Paul Sartre, *Réflexions sur la question juive*, Paris, Gallimard, 1946.

Pierre Vidal-Naquet, « Après (10 juin 1967) », *Les Juifs, la mémoire et le présent*, Paris, Maspéro, 1981, 129-135.

Charlotte Wardi, « Mémoire et écriture dans l'œuvre de Patrick Modiano », in *Les Nouveaux Cahiers* no. 80, 1985, pp. 40-48.

Page laissée blanche intentionnellement

Du *Temps perdu* au « temps éperdu¹ », Proust et Glissant

Anne Douaire

Toute poétique est une recherche de la référence. La référence *n'est* que lorsque ceux qu'elle concerne en sont empreints sans exception. (La référence est totale.) Une littérature volontaire postule la référence, s'oblige aussi à ne pas la délimiter.

Edouard Glissant,
L'intention poétique

Résumé : Proust, mettant son « je » en contact avec un paysage, vise à lui faire ressentir une sensation passée et conservée « dans la pénombre », puis à l'amener à l'écriture. L'objectif est de reconstituer « l'édifice immense du souvenir » d'un narrateur singulier. Chez Glissant, écrivain martiniquais, il faut aussi travailler un matériau évanoui, mais celui-ci n'a pas de dimension intime, singulière, c'est de l'histoire d'un peuple qu'il s'agit. Le « temps perdu » est devenu « temps éperdu », non pas seulement révolu, enfoui dans les consciences mais tronqué, enseveli, mort peut-être. Le Martiniquais s'attelle à la tâche d'inventer son histoire collective, de la tirer des siècles d'occultation forcée.

¹ Cette expression apparaît dans le *Discours antillais* (1997, 436), ainsi que dans le roman *Mahagony* (1987, 26) : « Ainsi, personnage de livre, mais libéré de tout préalable d'écriture, commençais-je de rêver au récit que je pourrais un jour opposer à la masse de temps éperdu (ce maelström) où on m'avait inclus. »

Rapprocher d'autorité Marcel Proust et Edouard Glissant peut sembler relever d'un goût de comparatiste pour la rencontre inédite, cependant leur projet, puisque chacun d'eux en a un, bien établi, et avéré, nous paraît comparable. Une impression d'intertexte est irrépressible à la lecture des textes de Glissant, qu'ils soient théoriques ou romanesques (nous ne prendrons comme exemple que *Mahagony*). Ce fonctionnement textuel est loin d'être vergogneux ou exceptionnel et toute la littérature antillaise en est nourrie². Glissant lui-même exhibe cette façon d'être lecteur et écrivain dans tous ses ouvrages, qu'il pose d'emblée comme des réécritures, des ressassements. Ressassement de sa propre parole, tel qu'il en fait un « mode avoué de la connaissance » (Glissant 1990, 59), ou espace donné à d'autres voix, d'autres langages, au sein d'un texte assumé, au nom de la poétique du Divers et de la Relation³, l'intertexte est un mode d'écriture et de pensée qui ose écouter l'autre à travers soi, qui lui offre une place à conquérir. La pensée se fait rhizomatique⁴, donc susceptible d'affleurer ici et là, et même capable de constater que se font jour en son sein des éléments exogènes⁵. Quoi

² Ti-Cirique, dans *Texaco* (Chamoiseau 1992, 358); voir aussi Toumson 1980 : « La Caraïbe appelle un Cervantès qui aurait lu Joyce. » (p. 358)...

³ Le Divers est un concept que Glissant emprunte à Victor Segalen, qui l'a développé notamment dans ses *Notes sur l'exotisme*. On peut trouver dans le *Discours antillais*, *op. cit.*, p. 326 *sq* un passage éclairant intitulé « Le Même et le Divers » : « Le Même, c'est la différence sublimée; le Divers, c'est la différence consentie. [...] Le Divers a besoin de la présence des peuples, non plus comme objet à sublimer, mais comme projet à mettre en relation. Le Même requiert l'Être, le Divers établit la Relation. » (327-328) La Poétique de la Relation est le titre d'un des ouvrages théoriques de Glissant : *Poétique de la Relation. Poétique III*. On en trouve également une présentation dans le *Discours antillais* (1997, 419-434).

⁴ Glissant reprend cette construction heuristique de Deleuze et Guattari : le rhizome croît de façon anarchique, aléatoire, imprévisible, ses développements sont souterrains, visibles donc seulement par affleurements, sans que l'on soupçonne le labyrinthe sous-jacent de ses ramifications.

⁵ Notons cependant qu'il est rare que dans les textes de Glissant un autre auteur parle pleinement, il adopte en général une posture d'autorité pleine, son œuvre se présentant comme un projet cohérent.

qu'il en advienne, « c'est un beau risque à courir », pour reprendre, encore, une formule glissantienne⁶. Le fameux incipit de *À la Recherche du temps perdu*, « Longtemps je me suis couché de bonne heure », semble trouver une conclusion mutine et chiasmique dans les derniers mots de *Mahagony* (« je vivrai longtemps ») qui escamotent dans le même mouvement la conclusion du *Temps retrouvé*, toute de délicatesse et de subtile dénégation de longévité :

Il ne me semblait pas que j'aurais encore la force de maintenir longtemps attaché à moi ce passé qui descendait déjà si loin. Aussi, si elle m'était laissée assez longtemps pour accomplir mon œuvre, ne manquerais-je pas d'abord d'y décrire les hommes, cela dût-il les faire ressembler à des êtres monstrueux, comme occupant une place si considérable, à côté de celle si restreinte qui leur est réservée dans l'espace, une place au contraire prolongée sans mesure puisqu'ils touchent simultanément, comme des géants plongés dans les années à des époques, vécues par eux si distantes, entre lesquelles tant de jours sont venus se placer – dans le Temps. (R² IV, 625)⁷

Dans *Mahagony*, ce texte « qu'ailleurs on nomme un roman » (Glissant 1987, 32), Glissant se place dans une relation de concurrence avec le texte proustien. Il s'appuie sur la *Recherche* pour mieux s'en démarquer, tout en profitant de la majesté et de la splendeur d'un tel intertexte. La mutinerie en est grandie⁸.

⁶ On retrouve cette formule, pour ne citer que ces deux occurrences, dans Glissant (1997, 267 et 1987, 139).

⁷ Nous soulignons.

⁸ Précisons cependant que le propos de *Mahagony* ne peut se réduire à cette seule confrontation, que bien plutôt celle-ci n'est qu'un outil efficace de signification, de communication d'idées fortes chez Glissant. *Mahagony* n'est pas un pastiche ni un exercice de style.

Les trois arbres

Pour lancer cette étude, lisons parallèlement deux textes, le second écrit sur le premier comme un palimpseste : une page tirée de *A l'Ombre des jeunes filles en fleurs*, une autre de *Mahagony*. Chaque fois, il s'agit de la découverte par le narrateur d'un lieu planté d'arbres et qui fonctionne comme un signal, dans les deux cas.

Je venais d'apercevoir, en retrait de la route en dos d'âne que nous suivions, trois arbres qui devaient servir d'entrée à une allée couverte et formaient un dessin que je ne voyais pas pour la première fois, je ne pouvais arriver à reconnaître le lieu dont ils avaient été détachés mais je sentais qu'il m'avait été familier autrefois. [...]

Je regardais les trois arbres, je les voyais bien, mais mon esprit sentait qu'ils recouvraient quelque chose sur quoi il n'avait pas prise, comme ces objets placés trop loin dont nos doigts, allongés au bout de notre bras tendu, effleurent seulement par instant l'enveloppe sans arriver à rien en saisir. [...] (R² II, 77)

N'appartenaient-ils qu'à ces paysages du rêve, toujours les mêmes, du moins pour moi [...] ? (R² II, 78)

A cela répond le « Mathieu⁹ » de *Mahagony* :

Quand je découvris l'endroit, ce ne fut certes pas comme dans un rêve – les temps n'étaient pas au rêve en cette année 1943 [...] – mais tout comme s'il avait déjà été décrit, et moi aussi, par une parole ou dans un texte qui ne m'avaient certes pas précédés là (puisqu'ils y certifiaient ma présence physique), mais qui n'en auraient pas moins déterminé la prescience que j'en pouvais avoir. Sous la légèreté ensoleillée du lieu, ou plutôt son affable banalité, je crus percevoir ce qu'il y aurait d'obscur et de

⁹ Pour une fois entre guillemets, pour marquer la parenté de ce personnage avec le « je » proustien. Mathieu sans guillemets est à comprendre comme un personnage à part entière, avec les guillemets il devient ce narrateur ambivalent, pirandellique, qui conquiert son autonomie sur l'écrivain fictionnel.

difficile à le saisir vraiment, et combien serait hasardeuse toute tentative d'en rendre compte. Les ébéniers avaient éclaboussé leurs branchages et leurs racines partout alentour en forêt inachevée mais inviolée¹⁰. (Glissant, 1987, 17)

Deux évidences : ces deux lieux ne sont pas épuisés par leurs caractéristiques géographiques ou botaniques, ni même par leur éventuel rôle de décor pour la diégèse; ils sont liés l'un à l'autre par une série d'indices inévitables. Les similitudes des deux textes sont en effet frappantes : un narrateur au statut singulier (Mathieu Béluse, double pirandellien de Glissant d'une part, la formule du « je » proustien d'autre part¹¹ tente d'appréhender et de transmettre une réalité pressentie par le truchement de trois arbres, ormes ou hêtres chez Proust sans doute, bien que le narrateur ne les évoque que comme « arbres », ébéniers chez Glissant. Dans les deux cas la question du rêve est évoquée, et c'est là un point important : dans le texte de Proust sous forme d'une question rhétorique, qui lance une hypothèse, comme juste surgie à l'esprit du narrateur; chez le Martiniquais, pour être immédiatement réfutée, comme si le narrateur répondait à la suggestion du lecteur modèle ayant le texte de Proust en tête, et le rappelant à « Mathieu ». Un décalage pourtant sépare les deux textes, dû sans doute aux soixante années qui les séparent, mais aussi au fait que, par le biais d'une intertextualité indéniable, le texte de Glissant se fait l'écho de la page des *Jeunes filles en fleurs*. Tout se passe comme si la réalité celée par le paysage, réalité pressentie et désirée par les narrateurs, mais appréhendée aussi dans sa difficile communication, était deux choses différentes pour Proust et pour Glissant : pour le premier, elle est la sensation passée; pour le second, cette réalité est le texte – proustien. Le paysage appelle dans les deux cas l'écriture, la

¹⁰ Trois pages auparavant, Mathieu déclare : « j'ai longtemps balancé à distinguer, au long des ans passés, le mahogani qui est au principe de cette histoire et les *trois* ébéniers qui en marquèrent le théâtre » (p. 14, nous soulignons).

¹¹ Cf. Campion 1996.

tien. Le paysage appelle dans les deux cas l'écriture, la découverte, la révélation même. Quelque chose est dissimulé là-dedans, qu'il faut élucider.

Si la première fois que le narrateur de *La Recherche* ressent une impression de connivence avec le paysage¹² il la sublime et la traduit dans sa première page d'écriture, dans cet extrait des *Jeunes filles en fleurs* il ne rencontre que perplexité et désarroi. Tentant de se souvenir, d'accrocher le spectacle de ces arbres à une réalité labile, il se découvre incapable d'écrire, prenant ainsi pleinement conscience de la difficulté et de l'importance de la création littéraire, et laisse s'évanouir les arbres qui l'appelaient « en agitant leurs bras désespérés ». D'eux, « “je” ne [sut] jamais ce qu'ils avaient voulu [lui] apporter ni où [il] les [avait] vus. » (R² II, 79). La référence ne peut être que ténue, impalpable, toujours désirée. Le réel échappe au récit, à l'explicable immédiatement, il lui faut le double truchement de la sensation et de sa recreation littéraire. L'objectif, comme il le dit plus tard dans *La Recherche*, est de « sortir de la pénombre ce que j'avais senti¹³ ». La grammaire fait comprendre toute l'insaisissabilité de l'objet désiré, qui est moins la réalité que la sensation passée : « quelque chose », « quoi », « comme ces objets... », « rien », autant de manières de marquer le « je ne sais quoi », le déictique « ces » que nous soulignons ne faisant référence à rien dans la situation d'interlocution, mais à une réalité présente à l'esprit du lecteur modèle postulé, participant à l'expérience de communication du narrateur. Ces objets, vous savez bien, ceux que je n'arrive pas à décrire mais que vous comprenez par sympathie et même empathie. La quête est individuelle, le narrateur est aux prises avec ses propres réminiscences et sa propre capacité, ici

¹² Lors de l'épisode des clochers de Martinville, dans *Du côté de chez Swann* (R² I, 180).

¹³ Proust, M., R² IV, 457. Nous renvoyons à l'excellente analyse que fait Julia Kristeva de ce passage (Kristeva 1994, chapitre V « Apologie de la mémoire », 246-251).

encore mise en question, à les rendre communicables, re-créatrices.

Chez Glissant, quelque chose se dérobe aussi, mais c'est « une parole [ou] un texte » (1987, 17), et non une sensation. Dans le passage cité, le trouble de Mathieu est manifesté par un arsenal stylistique traditionnel : les marques d'oralité se multiplient par le truchement notamment des nombreuses ruptures dans le flux verbal, virgules et incises irrégulières, et du redoublement de l'adverbe de discours « certes »; celui-ci est aussi une modalisation – manière de nuancer le propos et d'affirmer la présence de l'énonciateur, au lieu de l'estomper – comme la locution « je *crus* percevoir »; le comparatif « comme si » produit comme une déviation du discours, voire une dérivation, en tout cas un indice d'une énonciation sinon difficile, du moins chantournée; l'épanorthose « ou plutôt », figure de rectification, fonctionne de la même façon : non pas sur un système binaire et rassurant d'opposition, mais sur un changement de direction, de registre ou d'image; l'usage du conditionnel ajoute encore à l'impression de trouble, exacerbée par la redondance des adverbes, adverbes interrogatifs, pronoms adverbiaux et déterminants indéfinis, qui ont tous la particularité de ne pas désigner exclusivement un objet de discours, mais de le suggérer, de lui creuser une place sans l'étiqueter réellement. « Le saisir *vraiment* », « *combien* serait hasardeuse *toute* tentative d'*en* rendre compte », le choix de ce type de mots vise à créer et à entretenir l'impression de flottement, d'imprécision et d'indicibilité; impression toute stylistique, bien évidemment, et qui incite le lecteur à réentendre le trouble du narrateur proustien face à une réalité qui lui échappe, là encore.

Le jeu intertextuel va jusqu'à laisser entendre que la « parole ou [le] texte » pressentis sont les pages de Proust, au moins en leurs implications littéraires. Pourtant un deuxième passage vient élucider au moins en partie – et rapidement, à quelques pages d'écart, différence fondamentale avec la *Recherche* – le charme exercé par les trois arbres, Mathieu finissant par donner une explication qui démarque radicalement son expéri-

ence fictionnelle de celle de « Marcel ». Et le mystère, l'incommunicable, s'estompent, la puissance demeurant seule. « Mathieu » extirpe de l'impression sourde initiale, essentiellement personnelle, une interprétation plus objective, sur un ton cette fois péremptoire, et pleinement affirmatif, relevant presque d'une rhétorique didactique persuasive :

Ce que les trois ébéniers s'efforçaient d'étouffer sous la forêt qu'ils engendraient, *ce qu'*ils voulaient depuis si longtemps et avec un tel acharnement recouvrir, [...] et *ce que* le mahogani poussait pour sa part en pleine solitude du ciel, tout là-bas, *c'était* ce même cri, mais poussé par deux poitrines successivement¹⁴. (Glissant 1987, 19-20, nous soulignons).

Les choix qui président à l'écriture de ce passage d'élucidation sont éclairants. Nous sommes désormais loin du trouble inaugural; « Mathieu » en effet choisit, en un paragraphe qui ressort d'ailleurs bien davantage de la période, de combiner deux procédés grammaticaux d'emphase : la dislocation (annonce sous forme pronominale, détachable et mobile du thème de la phrase, ici la triple antéposition du syntagme « ce que... »), et l'extraction (c'est-à-dire l'isolement en tête de phrase du thème, ici « ce même cri », que l'on antépose trois fois sous la forme « ce que »¹⁵), ce qui a pour principal effet autant de retarder l'élucidation du mystère du lieu que d'insister sur le fait que la clef du mystère est connue et va être dévoilée.

Ce que Mathieu présentait être « une parole [...], un texte », s'avère être un « cri »; la problématique de la sensation purement individuelle s'estompe derrière l'histoire collective informulable autrement que par le « cri », justement. Les Nègres

¹⁴ Le cri dont il est question est celui que les nègres marrons (c'est-à-dire révoltés, ayant refusé l'esclavage) de plusieurs époques poussent chacun leur tour, métaphoriquement ou non.

¹⁵ On appelle les phrases ainsi créées des phrases pseudo-clivées. Nous renvoyons pour les problèmes grammaticaux à Riegel, Pelat, Rioul, 1994 : 432-433.

marrons qui poussent ce cri (Longoué et Gani, ainsi sont-ils nommés) représentent dans l'œuvre glissantienne un paradigme fondamental, symbolisant la résistance à l'entreprise coloniale de conquête et d'imposition de son modèle occidental. Figure éclatantes du Refus de la servitude et de l'aliénation, ils arborent tous deux un nom vrai, non pas attribué par le pouvoir colonialiste mais par eux-mêmes, leur famille, leur entourage. C'est dans *Le Quatrième siècle* que Longoué, le transbordé réfractaire de la première heure, se baptise lui-même et choisit de nommer ses enfants, dont Liberté. Ce nom de Longoué, « qui est la rage et la violence » (Glissant 1964, 17), lui est apporté par sa femme, et c'est ce nom que ses descendants imposeront aux officiers de l'état-civil, à l'Abolition (Glissant 1964, 94). Gani, lui, hérite de la fin du nom de son arbre, celui au pied duquel, selon la coutume, on a enterré son placenta : mahogani. Les deux personnages sont ainsi exempts de toute mainmise coloniale sur leur identité¹⁶. C'est dans cette perspective du marronnage¹⁷ que Mathieu a déjà été raconté, écrit : il représente lui aussi une facette de la Martinique qui refuse, qui quitte la plaine de l'Habitation pour le morne (c'est-à-dire, dans la dénomination locale, le relief, la montagne) du marronnage – même si pour lui c'est moins une question de rébellion armée qu'une volonté de ne pas accepter le discours officiel. Le jeune homme grimpe en effet à la rencontre du vieux quimboiseur (appellation locale pour quelqu'un que d'autres qualifieraient de « sorcier ») Papa Longoué, héritier du fondateur de la lignée des marrons et représentant dans l'œuvre de Glissant, le Refus traditionnel, fondamental, inconciliable, pour apprendre de lui la véritable

¹⁶ Sur le problème lancinant de la nomination dans la littérature antillaise, on lira avec profit Degras 1989. On notera que le nom (toponyme ou patronyme) est un motif éminemment proustien, que le titre de la partie dont est extraite la page étudiée est « Nom de pays : le nom », sans toutefois que les implications du procès de nomination soient, évidemment, comparables.

¹⁷ Le marronnage est l'attitude de ceux qui, esclaves, s'enfuirent des plantations pour mener une vie d'homme ou de femme libre, de marron, quoique traqué(e) sans répit.

histoire de sa famille et de son pays, histoires que l'école néo-colonialiste lui cache, histoires non écrites et sans doute impossible à écrire sur un mode occidental. Mathieu est par là un personnage affinitaire des marrons, il est donc inclus dans leur histoire, leur geste, et leur dit, et les lieux qu'ils ont fréquentés lui sont familiers. C'est là son histoire, non pas au sens événementiel mais au sens de discours constitué ou en voie de constitution. Le texte glissantien se fait *work in progress*, le « cri unique » dont il est question est relayé par le récit de Mathieu, il est ce récit. Et dans ce travail, le paysage est tout autre chose qu'un décor : il est un réceptacle pour les images collectives, conscientes ou non, produites par la collectivité ou devant être malgré tout assumée par elle : nous sommes alors face au problème de savoir ce que peut être un événement pour un Antillais, sinon « la difficulté de lire et de vivre un fait qui s'est produit ailleurs sans nous et qui retentit pourtant ici et en nous » (Danquin 1994, 68-69); difficulté de lire, de vivre, et d'écrire *cela*.

La figure du narrateur

Si chez Glissant, la réalité qui se dérobe dans un premier temps, c'est l'intertexte et le discours du discours, l'intérêt porté à la forme, au texte en gestation, comme il l'explique dans le *Discours Antillais* : « le discours ne se contente pas de dire mais exprime en même temps pourquoi il le dit de cette manière plutôt que d'une autre¹⁸ », ce que Mathieu ne parvient pas à nommer tout de suite, c'est le cheminement suivi par les événements constitutifs de son histoire nationale depuis leur avènement jusqu'à lui. Le parallèle avec le narrateur de la *Recherche* est net. Mais la résolution des deux textes est bien différente : Proust se concentre sur le travail de recreation d'une sensation passée, nécessairement individuelle. Son narrateur est un « je » absolu, son œuvre totale en cela qu'elle ambitionne de dire tout

¹⁸ Pour cette attention portée à la structuration du texte écrit, se reporter à Mayaux 1990, 360.

l'homme. Glissant recherche, lui, l'histoire celée de son pays, et son travail d'écriture sera aussi une anamnèse, une remontée par l'imaginaire de l'histoire tronquée, mutilée, des Antilles.

Le rapport à la terre, rapport d'autant plus menacé que la terre de la communauté est aliénée, devient tellement fondamental du discours que le paysage dans l'œuvre cesse d'être décor ou confident pour s'inscrire comme constituant de l'être. Décrire le paysage ne suffira pas. L'individu, la communauté, le pays sont indissociables dans l'épisode constitutif de leur histoire. Le paysage est un personnage de cette histoire. Il faut le comprendre dans ses profondeurs. (Glissant 1997, 343)

Le paysage est à lire pour lui-même, et non comme une facette des souvenirs du « je ». S'il sert à retrouver l'histoire, ce n'est pas par le truchement d'une anamnèse, d'un ressouvenir proustien, mais parce qu'il *est* l'histoire¹⁹. Dans cette perspective, l'intertexte proustien lui sert de repoussoir, d'une manière complexe. La page des *Jeunes filles en fleurs* est comme un tiroir à double fond : elle offre d'abord à Glissant un schème, une matrice pour faire comprendre à son lecteur l'entreprise à laquelle il se confronte dans *Mahagony*, à savoir écrire, faire ressentir ce qui est passé, perdu, avec des armes nouvelles, rhétoriques, stylistiques et intertextuelles. Mais dans un second temps elle lui est un repoussoir, qui se manifeste comme tel dans les derniers mots du texte, on l'a vu, mais aussi déjà dans le passage étudié, par le biais des prises de distance très marquées (« ce ne fut certes pas comme dans un rêve »).

Le souvenir qui fonde l'identité du personnage n'est pas chez Glissant problématique, et Mathieu utilise même un procédé stylistique proustien pour l'affirmer : après un passage d'évocation des paysages martiniquais, résistant à l'avancée du Progrès occidental et se présentant à l'esprit du narrateur, sans

¹⁹ « Notre paysage est son propre monument : la trace qu'il signifie est repérable par-dessous. C'est tout histoire » (Glissant 1997, 32).

obstacle, Mathieu conclut : « Tout cela, *évident*, m'accabla encore de nuit. *Comme si* je retournais aux pages de ces récits où on m'avait fait jadis vivre » (31, nous soulignons). Au-delà même des thèmes presque topiques (la nuit, qui favorise la remémoration et la réflexion; l'échappée dans le passé par la comparaison..) le *comme si* est une marque stylistique de Proust, et Glissant l'utilise pour faire passer son « Mathieu » dans un autre niveau : il est un personnage conscient de l'être. Le problème de sa sensation passée ne peut donc se poser de la même façon que chez Proust. Il ne se pose d'ailleurs pas. La sensation est évacuée; la réalité de l'histoire, comme son poids sur la conscience de l'Antillais, eux, sont prégnants, incontournables au sens propre de ce terme. Les personnages ne cessent de passer au carrefour des trois arbres, de s'y rencontrer, et à chaque fois revient, lancinante, l'aventure des prédécesseurs, le meurtre, la vie des Marrons, la révolte du gérant (contremaître dans la plantation)... Et ce sont elles qu'il va falloir *retrouver*.

Temps (é)perdu

L'unité est souterraine, semble dire Glissant, reprenant l'exergue de *Poétique de la relation* : « The unity is submarine » (Edward Kamau Brathwaite), l'intertexte est utilisé et dévoyé dans le même mouvement. Le *temps perdu* de Proust qu'un travail littéraire permet de retrouver parce qu'il est simplement passé devient le « temps éperdu » de Glissant : éperdu parce que ayant d'emblée été tronqué, arraché, par exemple par le refus de la nomination de soi, il ne peut être retrouvé. Ce qui sépare Mathieu des Marrons n'est pas l'écoulement naturel des années, c'est tout le procès d'occultation de l'histoire réelle des Antilles : il ne suffit pas de retrouver le temps perdu mais il faut créer un autre temps pour remplacer, compenser le temps *éperdu*. La différence entre les deux est que le « temps perdu » se peut retrouver au terme de la Recherche, alors que le *temps éperdu* l'est irrémédiablement. Remarquons que le Longoué qui côtoie Gani dans la période rassurante d'élucidation est Liberté Longoué, assassiné par un frère, Béluse, donc servile dans la galerie des

personnages glissantien, et non Longoué le fondateur : il n'y a pas d'Histoire statufiée, univoque, facilement transmise et inculquée, qui glorifierait des héros incontestés, mais une histoire opaque, complexe, rhizomique et non linéaire, qui faut créer, avec l'aide de l'imagination et de la volonté de tout assumer (« J'accepte, j'accepte », dit le narrateur du *Cahier d'un retour au pays natal*). Glissant cherche l'intertexte, parce que *l'histoire* (le passé) est conté(e) par son personnage; ce qui lui échappe, c'est l'intertexte, au sens de texte intermédiaire, écran, d'étape dans la création. Ce thème est récurrent dans toute l'œuvre de Glissant, dès lors surtout qu'il s'agit de Mathieu. Celui-ci ne devient jamais écrivain, même s'il frôle ce statut à plusieurs reprises²⁰. Ce statut si particulier pour un personnage narrateur, permet une intertextualité vertigineuse : Mathieu est un lecteur, il est imprégné de culture universitaire, il est présent dans tous les romans de Glissant, et sert donc de relais, de jalon intertextuel, de passage. Il manifeste que l'œuvre est à jamais ouverte, en création, en voie de créolisation. La fin de *La Lézarde*, premier roman de Glissant, illustre ceci : les personnages prodiguent leurs conseils au futur narrateur de leur histoire autant qu'ils l'écrivent eux-mêmes, en un discours programmatique.

« Fais une histoire, dit Mathieu. [...] Pas une histoire avec nous, ce n'est pas intéressant. Pas avec les détails. Thaël a raison, nous les connaissons, nous. Fais un livre avec [...] les voix pareilles [...] Fais-le comme une rivière. Lent. Comme la Lézarde. Avec des bonds et des détours, des pauses, des coulées, tu ramasses la terre peu à peu [...].

– Tu leur diras, avec les mots, tu leur diras toutes les îles, non ? Pas une seule, pas seulement celle-ci où nous sommes, mais

²⁰ Ce narrateur-personnage en quête d'autonomie s'insinue jusque dans les ouvrages théoriques de son auteur, l'exemple le plus net en étant le *Traité du Tout-Monde*, dans lequel on trouve un chapitre intitulé « Le *Traité du Tout-Monde* de Mathieu Béluse », puis un autre, « Objections à ce que dit *Traité* de Mathieu Béluse, et réponse ».

toutes ensemble. [...] Mets que les Antilles, c'est tout compliqué... » (Glissant 1984, 224-226)

L'idée d'un texte non-identifiable génériquement, au-delà de la séduction qu'elle a pour elle-même, est extrêmement utile pour tirer le narrateur des problématiques d'autobiographies fictionnelles, d'auto-construction par la sensation, la réminiscence... Mathieu, ayant conscience d'être un personnage, ne tombe jamais dans le piège de l'autofiction, ne se pose pas la question de son propre souvenir, mais bien toujours de celui pour lequel il est là : le souvenir malaisé des Antilles.

Et le temps passé raconté, donc retrouvé, est *éperdu*, au sens où il ne suffit pas de l'inventer, de l'écrire, pour s'en assurer la maîtrise :

Par conséquent, il semble que le romancier américain, [...] ne soit pas du tout à la recherche d'un temps perdu, mais qu'il soit, qu'il se débâte dans une sorte de *temps éperdu*. Et il semble que de Faulkner à Carpentier, on se trouve en présence de fragments de durée qui sont engloutis dans des étincellements. [Glissant revient sur *temps éperdu* après la question de Henri Bauchau] Il y a une façon européenne de voir le temps : le temps se lit dans les vestiges. Si je dis que c'est un temps éperdu, c'est que, précisément, il n'a jamais été perdu car on ne peut perdre ce que l'on n'avait pas, et on ne peut tranquillement dans sa chambre recommencer à le reposséder. (Glissant 1974, 12 et 36-37)

Le temps perdu peut se retrouver, et il l'est chez Proust au terme de son expérience littéraire, le temps éperdu est à jamais éperdu, et chez Glissant il fonde le malaise antillais. L'un a créé l'œuvre totale, l'objet clos sur lui-même, « borné » selon les termes de Glissant; l'autre, c'est-à-dire lui-même, ne cesse de projeter son intention poétique.

Pour l'écrivain, ce qu'il écrit n'est peu à peu que le brouillon de ce que désormais (là, sans cesse), il va écrire. Mieux, ce qu'il écrira ne sera que l'ombre de ce qu'il devrait écrire (de ce qu'en éternité il eût été destiné à écrire, si l'éternité lui appartenait). Car l'écriture, comme l'Un, est un manque consenti. L'œuvre qui ne souffre pas cette absence, par là même témoigne qu'elle est bornée; les ouvrages de plaisance sont achevés. Cela est plus frappant quand l'auteur a eu le temps [...] de mener l'œuvre à sa « fin » projetée : *A la Recherche du temps perdu* conduit cette vérité lointaine et quêtée, cernée et fugitive, captive et là-bas triomphante. (Glissant 1997, 35)

Le *discours antillais* reste à écrire, est une intention, il prendra la forme d'une « littérature future » (Degras 1984).. Pour l'instant, elle s'élabore en creusant le sol, le terreau primordial, qui peut être celui de la littérature française. Dans ce cas, creuser, c'est montrer par le texte que la *Recherche* peut elle aussi être une matrice, une intention, et non plus seulement une trajectoire aboutie, fermée, « bornée ». L'un a créé la *formule* du « je » proustien pour pouvoir poser sa *Recherche*, l'autre cherche un « nous » pour clamer, enfin, le *Discours antillais*.

Bibliographie

Pierre Champion, « Le 'je' proustien », dans *La Littérature à la recherche de la vérité*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1996.

Patrick Chamoiseau, *Texaco*, Paris, Gallimard, 1992.

Jean-Louis Danquin, « Delgrès, figure du tragique », *Etudes Guadeloupéennes*, n° 6, avril 1994, 67-130.

Priska Degras, et Bernard Magnier, « Edouard Glissant, préfacier d'une littérature future », *Notre Librairie*, n° 74, 1984, 14-20.

Priska Degras, et Bernard Magnier, « Name of the Fathers, History of the Name : Odonas as Memory », *World literature today*, LXII, Fall 1989, 613-619.

Édouard Glissant, *La Lézarde*, Points-Seuil, 1984 [1958].

Édouard Glissant, *Le Quatrième Siècle*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1964.

Édouard Glissant, Et alii, « Roman des Amériques », compte-rendu de la sixième séance de la rencontre québécoise internationale des écrivains, Montréal (1973), *Liberté*, vol. 15, n° 90, 1974.

Édouard Glissant, *Discours antillais*, Paris, Folio Gallimard, 1997 [Seuil, 1981].

Édouard Glissant, *Mahagony*, Paris, Seuil, 1987.

Édouard Glissant, *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard, 1990.

Édouard Glissant, *L'Intention poétique*, Paris, Gallimard, 1997.

Édouard Glissant, *Le Traité du Tout-Monde*, Paris, Gallimard, 1997

Julia Kristeva, *Le Temps sensible. Proust et l'expérience littéraire*, Paris, Gallimard, coll. Nrf Essais, 1994.

Catherine Mayaux, « La structure romanesque de *Mahagony* d'Édouard Glissant », *Horizons d'Édouard Glissant, Actes du colloque international de Pau*, Yves-Alain Favre, Pau, J & D éditions, Oct. 1992.

Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat, René Rioul, *Grammaire méthodique du français*, Paris, PUF « Linguistique nouvelle », 1994.

Roger Toumson, « Les écrivains afro-antillais et la réécriture », *Europe*, avril 1980, 115-127.

Photomanie et mécanismes de la mémoire

Sabine van Wesemael

Résumé : Philippe Delerm est né le 27 novembre 1950 à Auvers-sur-Oise. Après des études de lettres, il enseigne en Normandie. Parallèlement, il se consacre à l'écriture. Il a notamment publié La Première Gorgée de bière et autres plaisirs minuscules, Sundborn ou les jours de lumière, La Sieste assassinée, Paris l'instant, La Cinquième saison, M. Spitzweg et Les Amoureux de l'hôtel de ville. Il a aussi publié plusieurs livres pour enfants. Les amoureux de l'hôtel de ville relate le récit de François, ancien libraire, qui tombe dans une introspection provoquée par une photo célèbre de Doisneau : le baiser de l'hôtel de ville. A partir de cette photo, François suit le fil de ses souvenirs. Comme chez Proust, l'enjeu, dans le roman de Delerm, est surtout dans l'analyse des mécanismes de formation et de conservation des souvenirs. Et, de même que l'auteur d'A la recherche du temps perdu, Delerm interroge l'aptitude de l'image photographique à s'articuler à la reviviscence. On peut considérer Les amoureux de l'hôtel de ville et A la recherche du temps perdu comme des vrais jumeaux.

Les amoureux de l'hôtel de ville de Philip Delerm est, tout comme A la recherche du temps perdu, le récit d'un homme qui se penche sur son passé, d'un homme à la recherche des années écoulées. Les deux romans illustrent parfaitement l'idée fondamentale des propos de Fanny Ardant mis en exergue dans le roman de Delerm : « L'enfance, je crois que personne ne la quitte vraiment ». La vie, c'est l'enfance. Le protagoniste de Les amoureux de l'hôtel de ville, François, est un vendeur littéraire, qui, jusqu'à la fermeture de la librairie où il travaille, a consacré

sa vie aux livres des autres, cherchant à oublier son propre passé : « Je vivais dans les livres, et tous les livres étaient mémoire. Mais cette mémoire-là était aussi une façon de me fuir et de me cacher » (Delerm, 2001, 24). François s'est toujours proposé d'enterrer son passé, de le rejeter loin de lui, de le renier ou, tout simplement, de le laisser dormir. Il tient à une espèce d'anonymat. Dans son appartement les livres prennent toute la place. Or, après la fermeture de la librairie Minard, il se retrouve tout seul et désire une solitude un peu plus grave, un peu plus lente : « En même temps il y avait là comme une chance; ce vide qui s'ouvrait demandait autre chose qu'un simple remplissage avec la même terre » (22). Il se plaint de sécheresse, de stérilité intérieure et se donne pour seule tâche de restituer son propre passé. Il veut étendre et fortifier sa mémoire. Il veut savourer la nostalgie du passé et fait de la mémoire une obligation, un devoir :

Oublier le chômage, retrouver l'intensité des jours passés : écrire m'apportait tout cela. Même au plus près de la mélancolie, la tâche me devenait chaque jour plus légère – elle se suffisait à elle-même; elle donnait une sensation durable de paix, d'accord avec la vie. Rien alors n'était tout à fait raté, tout à fait perdu, s'il en restait des mots, des traces. Je m'étonnais d'avoir si longtemps redouté mon enfance. C'était si fort d'oser la regarder en face. (123)

En marge de l'autobiographie

Les amoureux de l'hôtel de ville constitue une critique du genre de l'autobiographie. Pour François, de même que pour le narrateur proustien, la mémoire commence et s'achève avec le récit. Or, François, finalement, décide de ne pas publier le récit de ses souvenirs retrouvés. En effet, il n'aime pas le genre de l'autobiographie parce que trop souvent, écrire son histoire c'est fatalement la truquer, afin de l'embellir et de s'embellir soi-même, jusque par des effets de laideur : « Des clients me demandaient tels souvenirs d'enfance – un de ces innombrables

faux livres de mémoire où l'enfance est réduite à une collection d'anecdotes soigneusement enjolivées, où il suffit de tourner le robinet pour faire s'écouler une eau javellisée. Je me récriais, m'indignais » (23). François discrédite presque totalement le genre autobiographique. Selon lui seuls *A la recherche du temps perdu*, *Le Traité des saisons* d'Hector Bianciotti, *Mon enfance est à tout le monde* de René-Guy Cadou et *Enfance* de Nathalie Sarraute en réchappent. Le point commun de tous les livres évoqués est la volonté d'éluder le genre autobiographique.

Nathalie Sarraute, par exemple, apparaît comme une novatrice de la veine intimiste parce que, dans *Enfance*, elle infléchit les stéréotypes du récit d'enfance. De même que les romans de Proust et de Delerm, *Enfance* porte sur la question de la mémoire. Sarraute ne se contente pas d'évoquer ses souvenirs d'enfance. Son projet se centre sur la manière dont sont convoqués les souvenirs. A cette fin, Sarraute met en œuvre un système narratif original. Dans *Enfance* la fonction même du narrateur est dédoublée. Ce sont deux voix qui se donnent la réplique. Ce double introduit le soupçon sur l'exactitude du souvenir, sur la sincérité de la formulation. Le roman ouvre sur une interrogation révélatrice à cet égard : « Alors, tu vas vraiment faire ça ? 'Evoquer tes souvenirs d'enfance' ». L'interrogation souligne la difficulté de ressusciter un passé disparu. Comme chez Proust et Delerm, le roman se double ainsi d'un métadiscours où le commentaire sur la mémoire vient nourrir la mémoire elle-même.

Ce n'est pas par hasard non plus si le protagoniste des *Amoureux de l'hôtel de ville* cite avec consentement l'œuvre de Proust, le roman de Delerm se présentant également comme la reviviscence de souvenirs transformés en œuvre d'art. Les expériences mémorielles de François dans *Les amoureux de l'hôtel de ville* s'affirment en effet proches parentes de l'expérience proustienne. En plus, Proust et Delerm refusent tous les deux de caractériser leur récit comme autobiographie. En effet, aussi bien dans *A la recherche du temps perdu* que dans *Les amoureux de l'hôtel de ville*, il n'y a pas identité entre l'auteur en tant

que personne réelle et le narrateur qui s'exprime à la première personne; ce sont des romans autobiographiques, le pacte autobiographique traditionnel étant absent. Un autre point commun entre Proust et Delerm est qu'ils signalent un lien organique entre réminiscence et phénomène photographique.

Photomanie

Le roman de Delerm ouvre par une longue réflexion à propos de la célèbre photo de Doisneau : *Le baiser de l'hôtel de ville*. François n'aime pas cette photo :

Tout ce noir et ce blanc, ce gris flou, c'était juste les couleurs que je ne voulais pas pour la mémoire. L'amour happé au vol sur un trottoir, la jeunesse insolente sur fond de grisaille parisienne bien sûr...Mais il y avait la cigarette que le garçon tenait dans sa main gauche. Il ne l'avait pas jetée au moment du baiser. Elle semblait presque consommée pourtant. On sentait qu'il avait le temps, que c'était lui qui commandait. Il voulait tout, embrasser et fumer, provoquer et séduire. (11)

A travers le commentaire de François, Delerm oppose deux attitudes mémorielles. La première est celle du père de François qui réclame être l'amoureux de l'hôtel de ville. La photo de Doisneau lui rappelle ses jours glorieux d'acteur de théâtre. Aux yeux de François, le père est un homme faible, incapable d'affronter le présent, qui cherche dans son passé une sorte de ligne de repli. Il romance le passé en vue d'affirmer un certain mythe de sa personnalité. Il transforme sa vie en légende et est prisonnier des jours écoulés. François est exaspéré par ce culte fétichiste de la photo de Doisneau. Il entend se distinguer de l'écriture mythique du moi. Son enfance se dénature à vouloir être reflétée par une seule image, par une photo qui appartient à tout le monde : « De ses qualités si peu mythiques l'époque avait fait un mythe, et devant ses photos [de Doisneau], chacun affichait ce sourire ému, cette nostalgie conformiste qui

m'exaspérait » (74). Son enfance est devenue un classique, les photos de Doisneau étant sur tous les présentoirs, dans toutes les vitrines. François réagit avec force contre une pareille négation de la vie personnelle : « C'était beaucoup trop facile, la photo de Doisneau, beaucoup trop à tout le monde » (12). Un souvenir stéréotypé serait déjà un souvenir mort. Nos souvenirs ne peuvent se réduire à un ensemble de représentations collectives.

Pourtant, *Le baiser de l'hôtel de ville* n'est pas dénué d'expérience vécue¹. Un souvenir ne peut être compris comme une image photographique. Il est pourvu d'un sens qui l'englobe et le dépasse, reviviscence d'une situation qui implique une certaine charge affective. La scène neutre des deux amants, d'apparence banale, recèle pour François un sens latent. Au lieu de souvenirs concrets, la photo évoque chez lui des vestiges affectifs. Comme Proust, Delerm insiste ainsi sur l'importance considérable de la charge émotionnelle des souvenirs. François possède une bonne mémoire affective, la faculté de rejoindre en lui son humeur d'autrefois. La photo éveille chez lui des sentiments douloureux et cela pour différentes raisons. Tout d'abord elle évoque le milieu étouffant des années cinquante, ces années d'après la guerre où les espoirs, les carrières et les drames sentimentaux se jouaient à l'intérieur, à l'enclos. La photo rappelle la France d'après-guerre tout comme le Solex, le petit-beurre et la 4 CV :

Je n'aimais pas cette photo. Tout ce noir et ce blanc. [...] Le noir et blanc, cette rigueur qui sonnait juste, mettait les destins en relief. Le noir et blanc sur le mobilier sombre, les trottoirs; tout le monde était presque pauvre, en ce temps-là, chacun soumis au cercle de famille aussi. Les gosses dans les rues avaient des parents qui se disputaient et ne divorçaient pas. Le noir et blanc était cruel. (11 et 16)

¹ La photo, en réalité, est une mise en scène.

Mais la photo a aussi une charge affective plus personnelle. C'est que l'attitude des deux amants sur la photo traduit parfaitement aussi bien l'insolence de son père que l'abandon volontaire de sa mère qui ne s'est d'ailleurs jamais reconnue dans l'image de Doisneau. C'est ainsi que François interprète les caractères respectifs des amoureux de l'hôtel de ville : « On sentait qu'il avait le temps, que c'était lui qui commandait. Il voulait tout, embrasser et fumer, provoquer et séduire [...] On pouvait la sentir à la fois tranquille et bouleversée, offerte et presque réticente » (11). Et c'est ainsi qu'il décrit les figures parentales : « Je n'aimais pas la soumission ménagère que ma mère déployait pour laver les plaids, passer l'aspirateur sous les banquettes, faire les vitres. Pendant qu'elle bichonnait les armes d'une séduction qui la condamnait, lui, cigarette aux lèvres, s'affairait vaguement autour du moteur » (110). François n'aime pas que son père fût artiste parce qu'il ne pouvait s'empêcher de jouer des rôles d'enthousiasme ou d'émotion. Il lui en veut de manifester que pour lui l'essentiel est ailleurs, dans la célébrité, dans un succès lointain. Malgré les mensonges de son père, François s'imagine entre ses parents, sur la photo de l'hôtel de ville. Il s'est toujours senti responsable, garant de leur accord ou de leurs brouilles. La scène du baiser met en évidence l'absence de véritable contact entre les parents. En fin de compte, la mémoire-photo n'est pas heureuse; elle rappelle à François l'événement le plus traumatisant de son adolescence : la maladie et la mort de sa mère :

Mais regarder longtemps une photo de Doisneau, c'était très dur. Une histoire qui me concernait, et dont je savais que la fin serait triste – à peu près la tragédie comme on me l'avait définie en classe [...] Elle [la photo] m'exaspérait, elle me fascinait; elle me volait l'enfance, et m'engluait contre la vitre avec ses faux reflets. (15 et 17)

La photo-mémoire est contaminée par des images subconscientes et notamment celle de la mort de la mère : « Ma mère était

morte d'une longue maladie, comme on dit, et la douleur restait cachée au fond de mon adolescence, trop vive encore « (105). En fin de compte, la photo fait souffrir François, le jette dans la détresse. Elle est la manifestation d'une absence. François décide de l'enterrer au fond d'un tiroir.

C'est le film de Losey, *Le Messenger*, qui lui permettra désormais de revivre son enfance. Il s'achète un magnétoscope et l'utilise pour ce seul film qui porte sur un enfant qui sert de messenger à deux amants. Le film de Losey traduit de même que la photo de Doisneau son passé affectif, François s'interposant toujours dans les disputes de ses parents, mais il constitue également une mise en abyme structurale de l'entreprise mémorielle à laquelle il décide de se livrer désormais :

Dès le début du film, des flash-back intervenaient : le messenger des deux amants revenait sur les lieux. Mais les premiers retours en arrière étaient si rapides qu'on ne les percevait pas vraiment. Ils devenaient de plus en plus longs, de plus en plus insistants, au point d'en constituer une part essentielle : pendant cinquante ans, le messenger n'avait porté que cette histoire en lui, la diluant dans chaque geste du présent avant de revenir aux sources. (58)

La photo de Doisneau et le film de Losey incitent François à explorer sa mémoire, essayant de réveiller des souvenirs personnels plus authentiques que les images véhiculées par ces deux œuvres d'art :

Avais-je réellement un passé, ou seulement celui des autres à partager ? (16)

et :

La fièvre de l'enfance n'était pas une façon de se couper des autres, puisque chacun en gardait trace, voulait en témoigner. Les photos de Doisneau éveillaient bien une

mémoire partagée, mais cela ne suffisait pas. Par-delà des silhouettes familières des 203, les vitriers, les palissades, il y avait un désir de retrouver le vitrier, la palissade que les autres n'avaient pas. Alors, peut-être, et seulement alors, chacun ayant reconquis bille à bille, pierre à pierre les rues de son passé, l'espace de Doisneau rassemblerait vraiment. (95-96)

L'art photographique est également au coeur de la création proustienne. Il y est également utilisé comme ressort dramatique. L'analyse de la photo de Doisneau nous rappelle avant tout l'épisode célèbre de la photo d'outre-tombe proustienne. La grand-mère du narrateur, se sachant gravement atteinte, sollicite Saint-Loup de prendre sa photo pour que son petit-fils ait une ultime image d'elle. Après sa mort, dans *Sodome et Gomorrhe*, le narrateur contemple la photo et constate qu'elle est avant tout le témoin irrécusable des effets destructeurs du Temps; l'approche de la photographie est imprégnée par le travail du deuil :

Et pourtant, ses joues ayant à son insu une expression à elles, quelque chose de plombé, de hagard, comme le regard d'une bête qui se sentirait déjà choisie et désignée, ma grand-mère avait un air de condamné à mort, un air involontairement sombre, inconsciemment tragique, qui m'échappait mais qui empêchait maman de regarder jamais cette photographie, cette photographie qui lui paraissait moins une photographie de sa mère que de la maladie de celle-ci, d'une insulte que cette maladie faisait au visage brutalement souffleté de grand-mère. (R² III, 176)

Comme le signale Mieke Bal dans son livre *Images littéraires*, l'image photographique chez Proust est liée à la disparition : « La photographie chez Proust tourne avant tout autour de la grand-mère, cet objet d'amour perdu dans l'oubli, puis la réminiscence, constitue le paradigme amoureux du héros ». (Bal,

1997, 170) Il y a donc comme chez Delerm une imbrication de la photo, de l'amour et de la mort. Ce qui prédomine chez les deux auteurs, ce n'est pas la photo-souvenir susceptible de restituer une mémoire, mais c'est l'aspect morbide de la photographie qui tue métaphoriquement la personne parce qu'elle est désormais pétrifiée dans la pose photographiée. Par conséquent, le processus de réactivation que la photo permet est médiocrement satisfaisant.

Mécanismes de la mémoire

De même que le narrateur proustien, François est saisi du désir de faire le point sur lui-même. Il prend la décision de réaliser le récit rétrospectif de sa vie. Au départ, son attitude mémorielle est consciente. C'est par la mémoire de l'intelligence qu'il essaye de ressusciter des souvenirs mais à chaque fois il doit, comme le narrateur proustien, constater que cette remémoration consciente est défectueuse. Ancien collectionneur de voitures miniatures, il s'achète un petit camion : « Dans une boutique de jouets anciens, j'avais acheté un camion-remorque avec un petit filin noir, un treuil et une manivelle. Je remontais le mécanisme, essayant de réveiller des sensations anciennes. Rien ne se passait » (37-38). Il relit les albums de son enfance mais aussi dans ce cas le souvenir apparaît dans son insuffisance : « A l'opposé de mon père, je ne croyais plus aux histoires. J'essayais de relire Crin-Blanc, l'Île au trésor, l'Appel de la forêt : rien ne me rendait le regard que j'avais eu » (57) et

La même déception m'attendait avec *L'Île noire*. C'était bien l'album de mon enfance : sur la couverture, la barque sans moteur. L'air semblait vif et froid dans la campagne où Tintin se promenait en imperméable, les aviateurs gainés de cuir surgissaient aussitôt comme une menace indéchiffrable. Mais les pages suivantes abolirent dans l'action trop prévisible ce sentiment d'avoir découvert comme un début de piste. (39)

De même que le narrateur proustien, François finit par constater que la mémoire volontaire n'ouvre que sur des souvenirs sans chaleur, dépourvus de toute intensité et de toute densité vivante. Le souvenir a perdu son prestige.

Comme Proust, Delerm oppose à cette mémoire dirigée la mémoire spontanée qui provoque des résurrections inattendues. C'est par exemple le bruit mat du petit portillon métallique à l'entrée du parc du Luxembourg, qui tout comme le tintement timide ovale et doré de la clochette chez Proust, fait ressurgir des bribes de souvenirs comme des objets flottants après un naufrage : « En pénétrant dans le Luxembourg, il me sembla que la musique du portillon traversait des années d'oubli » (27). La photo de Sabine Weiss, autre photographe célèbre des années cinquante, représentant un manège et le bruit du portillon, inaugure le retour total d'une situation dans sa vérité originale. François regarde le manège du Luxembourg et retrouve ses souvenirs avec une effrayante précision. Il se rappelle comment un jour on l'avait juché contre son gré sur un cheval de bois du Luxembourg. Il a peur de tomber, l'accélération du manège lui donne le tournis etc. Comme chez Proust, le son du portillon entraîne une sorte d'équivoque sur le temps : « Je flottais à la surface, tout changeait mais tout restait. Le décor était devenu un peu plus sage, un peu plus trouble; le temps s'endormait; plus rien ne semblait pouvoir se passer » (28). Chez Delerm aussi l'expérience de mémoire involontaire permet d'échapper momentanément au temps qui passe en provoquant cet enchantement de la souvenance. Et comme Proust, Delerm en tire un long récit basé sur l'association par contiguïté.

Encore quelques exemples. C'est d'abord la figure Mokarex représentant Condorcet que François trouve par hasard dans une brocante. Cette figure déclenche toute une série de souvenirs d'enfance. La figure lui rappelle les heures de l'étude à l'école et les attroupements des récréations, elle le fait songer à ses parents qui, leur fils étant à l'école, se disputaient plus souvent et à sa mère qui travaille à la poste afin que son père puisse continuer à caresser des rêves extravagants de théâtre et

de cinéma et ainsi de suite. Delerm, de même que Proust, exprime cette réalité du souvenir comme instant conservé dans son originalité authentique. C'est l'odeur du poulet rôti-frites qui fait ressurgir la visite chez Mémé Arlette et Pépé Pierrot le dimanche à Courbevoie : « Si ce n'était le bonheur, c'était sa banlieue » (69). Et c'est la sucette que François trouve par hasard sur le comptoir d'une boulangerie et qui lui rappelle les sucettes au lait que lui offraient parfois ses cousins de Strasbourg :

Je repensais à Jacques et Sylvie sans nostalgie – la vie nous avait séparés, je ne savais même pas ce qu'ils étaient devenus. Seule comptait la vérité de ce passé qui remontait, de ce passé presque à toucher si mes mots retrouvaient les saveurs exactes, les formes et les couleurs précises des voitures miniature qui les remplaçaient souvent. (76)

Suit une longue digression sur les voitures miniatures Dinky Toys et Norev. Les premières impressions reviennent à François dans un tourbillon de souvenirs extratemporalisés dévoilant cette personnalité authentique, ce vrai moi que découvre également le narrateur proustien dans *Le temps retrouvé*. L'expérience le convainc de la persistance de son identité; la mémoire involontaire incarne cette forme supérieure de conscience de soi :

C'était étrange, ces choses en rumeur au fond de moi. Il y avait eu d'abord des pages qui n'allaient nulle part. Mais j'avais pressenti que toute cette vacance était un faux vide, qu'une réalité plus forte que le réel allait émerger, que je pourrais presque toucher. Déjà cette autre vie montait en moi comme une certitude. (72)

Delerm, lui aussi, se consacre dans *Les amoureux de l'hôtel de ville* aux problèmes essentiels posés par le fonctionnement de la mémoire.

Or, chez François l'impression vécue se constitue au départ à la manière d'un instantané photographique :

Les choses me revenaient doucement, contrastées, dans le silence. Ma mémoire recomposait ses photos. J'aimais le Doisneau du square Carpeaux, celui de Courbevoie. Je re-voyais les scènes, au fil de mes flâneries sur les trottoirs de Paris. De plus en plus souvent, je les dessinais, les approchais avec des mots, sur des feuilles dispersées qui constellaient mon bureau de la rue des Moins. (71)

Impression-souvenir visuel-langage, voilà la progression dans la matérialisation du souvenir chez Delerm. Dans 'Les œuvres d'art fictives dans *A la recherche du temps perdu*', Butor (1964) constate par rapport à l'expérience proustienne une même progression, la peinture, l'image, y constituant également le moyen terme entre l'impression et le langage. Les photos réelles et les photos mémorielles qui fondent et balisent la mémoire de François provoquent chez lui des sentiments de plénitude absolue. Elles représentent pour lui une esquisse de son être qui se redonne à lui, comme prête à l'envahir : « Et voilà que tout se mêlait à nouveau, reprenait sur mon bureau une harmonie inattendue. Les clichés de Doisneau étaient devenus mes photos de famille, mes photos de famille s'étaient transformées en photos de Doisneau. Je ne savais plus. Il en résultait en tout cas une sorte de sérénité nouvelle ». (132)

La valorisation du quotidien

Comme le narrateur proustien, François tire un long récit de ses minutes privilégiées. Chez lui aussi la mémoire intervient dans la création de l'œuvre d'art; elle est métonymique et donc bénéfique et créatrice. La mémoire se présente essentiellement comme un récit. François décide de se construire dans et par l'écriture : « Les pages s'amoncelaient, désormais, et les sujets semblaient naître l'un de l'autre, sans idée préconçue, avec ce mélange de plaisir et de souffrance dont l'intensité justifiait tout, remplaçait tout ». (75) On dirait une description de l'écriture associative telle que Proust la pratique par exemple dans la der-

nière partie de *Combray*. Comme *A la recherche du temps perdu*, le roman de Delerm a un protagoniste qui devient écrivain et écrit un livre à l'intérieur du roman. Mais en fin de compte, François ne veut pas faire de soi un être de papier. Il ne veut plus travailler dans les livres. Il a envie de retrouver le goût du présent et il abandonne l'idéal contemplatif du souvenir. Il décide d'aller travailler comme jardinier au Luxembourg : « Je n'avais pas écrit pour être heureux. Plutôt pour me sentir fragile, traversé. Je n'envoyai pas mon mansucrit. Exister par ces mots eût été pire encore » (145). François juge de mauvais goût d'encombrer les autres d'un passé qu'ils n'interrogeaient pas. Pour lui l'autobiographie fut en fin de compte une expérience vitale et non une expérience littéraire comme chez le narrateur proustien. François est plus modeste que le narrateur proustien. En plus, Delerm, plus que Proust, est le peintre des petits bonheurs et des petits riens de la vie. Il inscrit son récit essentiellement dans le quotidien, dans l'ordinaire et revendique la banalité. C'est un trait caractéristique de son écriture. *La Cinquième saison*, son premier roman, est un journal intime tenu scrupuleusement pour suppléer à la mort de sa petite soeur pendant la guerre. Delerm y porte également son regard sur les petits événements quotidiens et anodins. Autre différence avec Proust : l'enfance ressuscitée dans *A la recherche du temps perdu* est heureuse, marquée par une sécurité affective forte au sein d'une famille attentive, alors que chez Delerm, la mort prématurée de la mère constitue le point de fuite autour duquel s'organise la représentation de l'enfance. De même que Sarraute dans *Enfance*, c'est au fond une enfance douloureuse qu'il donne à lire.

Philippe Delerm doit beaucoup à Proust. Comme celui-ci, il présente une démarche orientée par la réminiscence, glorifiant la résurrection du passé par les éclairs de la mémoire involontaire. Les deux romans s'inscrivent ainsi dans la tradition d'une littérature de l'aveu, d'une écriture du souvenir tout en se gardant d'évoquer l'enfance selon les schémas traditionnels de la narration autobiographique. *Les amoureux de l'hôtel de ville* est un bon exemple de réécriture post-moderne parce que le ro-

man est profondément éclectique et développe volontiers le thème de la vie ordinaire. Delerm, plus que Proust, cherche une vérité, une sérénité, dans le quotidien. Il applique ainsi ses efforts à désacraliser l'art tel qu'il fut défini par un des plus grands classiques de la littérature française.

Bibliographie

Philippe Delerm, *Les amoureux de l'hôtel de ville*, Paris, Gallimard/Folio, 2001.

Mieke Bal, *Images littéraires ou Comment lire visuellement Proust*, XYZ, Montréal/ Toulouse, PUM, 1997.

Michel Butor, « Les œuvres d'art fictives dans *A la recherche du temps perdu* » in *Répertoire II*, Paris, Minuit, 1964, pp. 252-292.

La Représentation du monde social dans *Combray*

Edward J. Hughes

Le quotidien est parsemé de merveilles, écume aussi éblouissante [...] que celle des écrivains ou des artistes. Sans nom propre, toutes sortes de langage donnent lieu à ces fêtes éphémères qui surgissent, disparaissent et reprennent. (Michel de Certeau)¹

Résumé : L'importance que Proust accorde au monde social dans Combray est considérable. Bien que le jeune protagoniste se laisse séduire par le solipsisme et par l'espoir que la lecture lui permettra d'aller vers la « découverte de la vérité », il est entouré néanmoins par une réalité non moins remarquable, dans la mesure où le quotidien de Combray qu'il rejette – disqualifié en raison de sa médiocrité – deviendra la matière même de son livre. Loin de dévaloriser le quotidien, Combray peut être lu ainsi comme une forme de valorisation et d'invention du quotidien, pour emprunter les termes de Michel de Certeau.

1. Introduction : de l'introspection à la socialité

L'idée selon laquelle le Narrateur d'*A la recherche du temps perdu* accorde une place prépondérante à tout ce qui a trait à la psychologie de Marcel est un lieu commun de la critique

¹ de Certeau (1993), 216. Voir les références complètes dans la bibliographie en fin d'article. Nous souhaitons remercier M. Fabien Grenèche pour l'aide qu'il nous a apportée.

proustienne. Ainsi sont souvent citées les premières pages de *Combray* qui soulignent la confusion mentale et les réactions micropsychologiques du héros, à mi-chemin entre le sommeil et l'éveil. De la même manière, les dernières pages de *Combray* confirment la place apparemment primordiale de la vie mentale lorsque le Narrateur utilise la métaphore géologique des « gisements profonds de [son] sol mental » (R² I, 182). Cette « tentation du solipsisme », ce « mythe de l'intériorité » pour utiliser les termes de Vincent Descombes, va de pair avec une dévalorisation de la vie en société, qui est représentée comme une forme de vie inférieure.² Le fonctionnement de la mémoire involontaire semble confirmer cette opposition, car cette résurrection miraculeuse permet au Narrateur de redécouvrir un passé privé qui sera commémoré dans l'œuvre d'art qu'est la *Recherche*. Dans ses moments de théorisation où Marcel réfléchit sur la matière même de l'œuvre, le social est vu, semble-t-il, comme une forme d'aberration. Ainsi l'expérience de l'amitié, par exemple, oblige le moi à être « hospitalisé dans une individualité étrangère » (R² II, 689). Vues sous cet angle, la communication avec autrui et l'expression authentique deviennent problématiques.

Mais comme le rappelle Walter Benjamin, l'exploration de l'intériorité et la représentation du monde social sont indissociables chez Proust. Il ne faut pas oublier que parmi les nombreuses images qui sortent de la tasse de thé de Marcel lors de l'épisode de la madeleine, il y a « les bonnes gens du village et leurs petits logis » (R² I, 47). Il convient donc, à mon sens, de s'interroger sur l'importance que Proust accorde au monde social. Certes le terme « sociologie » ne figure que trois fois dans la *Recherche*. De surcroît, la troisième de ces occurrences ne suggère qu'un grand mépris pour « des théories de sociologie et d'économie politique » (R² IV, 345). Si cette dévalorisation de l'analyse sociale a été mise en lumière par la critique proustienne traditionnelle, J.-F. Revel observe que la politique

² Descombes (1987), 15.

est néanmoins omniprésente dans la *Recherche*, surtout à travers l'évocation de l'affaire Dreyfus et de la Guerre de 1914. Vincent Descombes précise que l'hostilité affichée dans les théories du Narrateur masque un « flair sociologique exceptionnel ».³ Ce flair est parfaitement mis en évidence, selon Descombes, dans la construction par Proust romancier de ses personnages et de ses épisodes. En outre, Descombes souligne les principes d'élection et d'exclusion qui gouvernent la vie mondaine dans la *Recherche*, principes qui suggèrent de la part de Proust une compréhension très fine du fonctionnement de ce qu'il appelle « l'organisme social ». Descombes entreprend une analyse des tensions sociales dans le roman fondée sur l'idée directrice au cœur de la pensée de Durkheim, en vertu de laquelle le groupe précède l'individu. La question qui s'impose est donc la suivante : dans *Combray*, le groupe précède-t-il l'individu ou est-ce l'inverse ? Certes, les membres de la famille de Marcel, de par leurs attitudes et leurs réactions, signalent leur appartenance à un groupe social bien précis, à savoir la bourgeoisie des premières décennies de la Troisième République. Le père de Marcel (qui est fonctionnaire) est un homme puissant,

si puissant, si en faveur auprès des gens en place qu'il arrivait à nous faire transgresser les lois que Françoise m'avait appris à considérer comme plus inéluctables que celles de la vie et de la mort, à faire retarder d'un an pour notre maison, seule de tout le quartier, les travaux de 'ravalement', à obtenir du ministre pour le fils de Mme Sazerat qui voulait aller aux eaux, l'autorisation qu'il passât le baccalauréat deux mois d'avance, dans la série des candidats dont le nom commençait par un A au lieu d'attendre le tour des S [...] peut-être cette absence de génie, ce trou noir qui se creusait dans mon esprit quand je cherchais le sujet de mes écrits futurs, n'était-il aussi qu'une illusion sans consistance, et cesserait-elle par l'intervention de mon père qui

³ Descombes (1987), 19.

avait dû convenir avec le Gouvernement et avec la Providence que je serais le meilleur écrivain de l'époque. (R² I, 171)

Il est significatif que dans la transition ici évoquée entre les interventions concrètes effectuées par le père et le scénario fabuleux dans lequel il serait à même de garantir le succès du jeune écrivain, le Narrateur identifie, en dépit de l'ironie frappante, deux formes de pouvoir très différentes, le népotisme et le capital culturel. Ainsi, la formulation du Narrateur réprouve-t-elle ici implicitement un jeu d'influences administratives contingent qui ne correspond guère à ses aspirations intimes, au premier rang desquelles sa volonté d'influencer, d'imprimer sa marque dans le domaine essentiel de l'art. (A ce sujet il faudra analyser la prolifération d'images de Marcel en train de lire, que ce soit dans sa chambre ou dans le jardin, alors que les domestiques travaillent, images qui confirment l'idée d'un apprentissage littéraire qui se poursuit loin de l'organisation des tâches ménagères et du travail manuel.)

Le texte de *Combray* nous fournit d'autres précisions sur la famille de Marcel. C'est une famille catholique, pratiquante. Leur assiduité à la messe, leur fidélité aux traditions du mois de Marie, les visites régulières du curé chez la tante Léonie : tous ces rituels confirment leur appartenance à la culture traditionnelle de la bourgeoisie catholique provinciale. Leur moralité conservatrice est un facteur important qui sert à structurer plusieurs des scènes les plus importantes de *Combray*. Cette influence est représentée également d'une manière parodique et humoristique. Considérons l'exemple de la tante Léonie, dont l'influence est représentée d'une manière ironique par le Narrateur. Ainsi l'emballeur, même à trois rues de la maison de Mme Octave, fait demander à Françoise si sa maîtresse dort avant de se mettre à clouer ses caisses. Mais l'autorité bourgeoise a des conséquences diégétiques plus importantes dont *Combray* nous fournit de multiples exemples : l'exclusion de la femme et de la

filles de Swann par les parents de Marcel, la brouille entre les parents de Marcel et son oncle Adolphe, leurs attitudes envers la classe des domestiques, leurs réactions devant la prostitution, les prescriptions de la Tante Léonie, le conseil de famille provoqué par le snobisme de Legrandin (c'est Legrandin qui cherche à s'insinuer dans les bonnes grâces des aristocrates de Combray et qui, ce faisant, ne veut pas reconnaître publiquement qu'il est lié d'amitié avec la famille bourgeoise de Marcel). De plus, nous observons l'incommunicabilité apparente entre le jeune bourgeois Marcel et la duchesse de Guermantes, le scandale autour de la famille Vinteuil, la scène de sadisme à Montjouvain. Ce qui donne à ces événements leur impact, c'est précisément la présence de structures sociales et de modes de comportement assez rigides. C'est le retentissement de ces différents épisodes qui permet au lecteur de voir dans le milieu apparemment stable de Combray un monde où le scandale n'est jamais loin et, ce, à un moment historique bien défini. Si l'on se hasardait à une généralisation, le fameux dicton, «Épater le bourgeois», servirait à incarner l'essence de nombreux incidents dramatiques de Combray (on pense à l'histoire de la dame en rose, au comportement scandaleux de Mlle Vinteuil et à la promiscuité sexuelle de Swann et de l'oncle Adolphe, pour n'en citer que les exemples peut-être les plus célèbres.) La composition textuelle de *Combray* est fondée sur la production d'une série de scènes de la vie de province. *Combray* pourrait ainsi être lu comme un texte balzacien dans lequel la comédie humaine se matérialise dans la bourgeoisie provinciale de la fin du XIX^e siècle. Ainsi le texte lui-même est en grande partie une concaténation d'observations et d'anecdotes sociales. La moralité de cette société reste inséparable de la notion de hiérarchie, qui a une importance fondamentale dans le monde d'*A la recherche du temps perdu*.

2. La Hiérarchie

Proust se livre à une étude minutieuse du fonctionnement de la hiérarchie sociale. À Combray, la famille est extrêmement sensible à tout ce qui risquerait de compromettre sa position sociale.

Conformément à la logique d'une morale bourgeoise traditionnelle, elle refuse, comme nous avons déjà vu, de fréquenter l'ancienne demi-mondaine Mme Swann, qui acquiert ainsi du prestige aux yeux du jeune héros qui se demande pourquoi sa propre mère ne se teint pas les cheveux et ne se met pas de rouge à lèvres (R² I, 98). Cette subversion comique des valeurs bourgeoises implique un désir plus général de la part du Narrateur de déstabiliser l'ordre hiérarchique. Or, Proust démontre que la protection d'un tel ordre est un principe à l'œuvre dans toutes les classes sociales. L'attitude de Françoise à l'égard des filles de cuisine successives vise à sauvegarder sa propre supériorité; c'est une logique similaire qui règne dans le clan Verdurin où la patronne protège jalousement ses « fidèles » (R² I, 185) et affirme que les autres salons sont sans intérêt. Le désir de maintenir son influence est également visible chez le baron de Charlus, qui trouve presque criminel que le héros se fasse inviter chez la princesse de Guermantes sans être obligé de suivre « la voie hiérarchique » (R² III, 40). Il n'empêche que la *Recherche* dépeint une société en pleine transformation. Dans un sens très concret, le roman marque l'effondrement d'un ordre social, dans la mesure où la Guerre de 1914-1918 accélère la fin de l'ancienne aristocratie et l'avènement au pouvoir de la bourgeoisie.

Les choix faits par Proust en tant que romancier traduisent dans une certaine mesure la démocratisation qu'il décrit. Comme le montre Jean-Yves Tadié, la valeur romanesque d'une snob comme Mme Verdurin est plus importante que celle d'un peintre comme Elstir, la place d'un Charlus, esclave de ses désirs sexuels, plus grande que celle d'un Vinteuil, dont la musique a une valeur presque surnaturelle pour le Narrateur.⁴ Dans l'élaboration de son art poétique, le Narrateur prône l'équivalence du frivole et du sérieux, « comme un prosecteur peut aussi bien étudier [les lois] de l'anatomie sur le corps d'un imbécile que sur celui d'un homme de talent » (R² IV, 460).

⁴ Tadié (1971), 183.

Dans un court essai de 1895 sur Chardin et Rembrandt qui porte la marque du même raisonnement anti-hiérarchique, Proust conclut que, pour enfanter, une femme n'a pas besoin d'une compétence médicale, et qu'un homme peut aimer sans rien savoir de la psychologie de l'amour (*CSB*, 382). Ces remarques font partie d'une longue réflexion dans laquelle l'auteur privilégie très souvent la vie instinctive, comme le montre la première ligne du *Contre Sainte-Beuve* : « Chaque jour j'attache moins de prix à l'intelligence » (*CSB*, 211).

Proust met en question les craintes des amateurs de l'ordre hiérarchique, persuadant son lecteur que, dans une société égalitaire, la politesse « ne serait pas un miracle plus grand que le succès des chemins de fer et l'utilisation militaire de l'aéroplane » (*R*² II, 746-7) et que même si elle devait disparaître, ce ne serait pas nécessairement un mal.

3. *Scènes de la vie de province : « la chronique quotidienne de Combray »*

Etant donné cette remise en cause de l'ordre établi, il faut maintenant analyser la manière dont la hiérarchie est représentée dans *Combray* afin de construire une lecture socio-critique de ce que le Narrateur appelle « la chronique quotidienne de Combray » (*R*² I, 51).

Les personnages principaux semblent être programmés pour réagir selon les codes sociaux de Combray. Lorsque Swann sonne à la porte, la famille de Marcel se demande avec une fausse naïveté : « Une visite, qui cela peut-il être ? » (*R*² I, 14). Par contre c'est avec un détachement de sociologue que le Narrateur nous offre une réflexion sur le système de classes en vigueur à Combray :

les bourgeois d'alors se faisaient de la société une idée un peu hindoue et la considéraient comme composée de castes fermées où chacun, dès sa naissance, se trouvait placé dans le rang qu'occupaient ses parents, et d'où rien, à moins des hasards d'une carrière exceptionnelle ou d'un mariage

inespérée, ne pouvait vous tirer pour vous faire pénétrer dans une caste supérieure. (R² I, 16)

Cette rigidité sociale sera confirmée dans les volumes postérieurs de la *Recherche*, dans *A l'ombre des jeunes filles en fleurs* par exemple, où la rencontre avec les jeunes filles en fleurs au bord de la mer permet à Marcel d'avoir ce contact tout à fait exotique avec une nouvelle classe sociale, à savoir la petite bourgeoisie, classe dont le système de valeurs est bien différent de celui de la famille de Marcel. Ces différences de classe sociale expliquent, pour une large part, l'attrance de Marcel. Lui qui poursuit les plaisirs de l'intellect, de la lecture, du solipsisme, attribue maintenant à la bande des jeunes filles en fleurs une inintellectualité et une énergie physique qui sont les caractéristiques de la jeunesse petite bourgeoise de l'époque. Dans *La Prisonnière* aussi, l'origine sociale d'Albertine constitue un élément clé dans le drame de la séquestration. A cet égard, il n'est pas sans importance que Marcel veuille assumer un rôle d'éducateur dans sa domination de la jeune femme qui deviendra sa « prisonnière ». Il est également utile de rappeler l'observation très pertinente de Jacques Dubois, à savoir qu'Albertine introduit dans le roman « une logique distincte de celle qui éman[e] de personnages 'fondateurs' comme Swann ou Oriane de Guermantes et qu'elle inspir[e] au roman une manière neuve de penser la socialité ». ⁵ Dubois identifie dans le personnage d'Albertine la représentante d'une nouvelle bourgeoisie en pleine ascension, séduite par la vitesse et le grand air. Issue de cette classe moyenne qui engendre des relations sociales déconcertantes pour l'aristocratie et la grande bourgeoisie, elle symbolise ainsi la subversion des valeurs de Combray.

Mais bien avant l'entrée d'Albertine dans le roman, comment la socialité est-elle pensée dans *Combray*, pour reprendre la formulation de Dubois ? Le monde social tel qu'il est représenté dans le premier volume de la *Recherche* est con-

⁵ Dubois (1997), 11.

struit autour d'une logique de l'exclusion et de l'inclusion. Que Swann, lorsqu'il sonne, soit vu d'abord comme un étranger, un ennemi, un assaillant, nous fournit un exemple humoristique de l'étroitesse de l'esprit bourgeois. De surcroît, la grand-tante de Marcel refuse d'accepter que Swann, qui est un membre de sa propre caste, puisse fréquenter d'autres classes sociales. Pour elle, appartenir à la bourgeoisie provinciale signifie une forme de vertu, de loyauté. Ces attitudes sclérosées font que toute une partie de la vie de Swann lui reste inconnue : son contact avec le prince de Galles, sa fréquentation du Jockey Club ou des prostituées de la classe ouvrière. L'occultation de ces divers aspects de la vie protéiforme de Swann sert à renforcer non seulement sa mobilité sociale mais aussi l'intolérance de la caste close qu'est la bourgeoisie de Combray. Ainsi la femme de Swann essuie une rebuffade à cause de ses origines sociales. Lorsque la mère du héros essaie de convaincre son mari qu'il aurait dû au moins parler à Swann de sa fille (« 'Tu pourrais ne lui dire qu'un mot, lui demander comment elle va. Cela doit être si cruel pour lui' »), le père se fâche : « 'Mais non ! tu as des idées absurdes. Ce serait ridicule.' » (R² I, 22-23). Ce rappel à l'ordre lancé par le père bourgeois est conforme à une logique restrictive, selon laquelle vouloir détourner les codes bourgeois équivaldrait à une forme de folie, d'absurdité. L'insécurité et la violence sous-jacentes caractérisent ainsi les réactions de la classe bourgeoise. Lorsque la famille lit dans *Le Figaro* une allusion à la collection de tableaux de Swann, la réaction de la tante est particulièrement représentative d'une classe qui est constamment sur la défensive. Proust sait interpréter de manière très fine les symptômes de cette vulnérabilité : « Chaque fois qu'elle voyait aux autres un avantage si petit fût-il qu'elle n'avait pas, elle se persuadait que c'était non un avantage mais un mal et elle les plaignait pour ne pas avoir à les envier » (R² I, 22).

Comment le Narrateur analyse-t-il cette intolérance et ce snobisme ? La présence de l'ironie dans les pages de *Combray* fait que les réactions du Narrateur sont souvent extrêmement

ambivalentes. Ainsi bien qu'il semble avoir une conscience aiguë de la hiérarchie, il se distancie également de ces manières de penser si lourdes, si stéréotypées.

4. Le lecteur et le monde ambiant

Un épisode dans *Combray* où les rapports de classe sont mis en évidence offre au lecteur un contraste entre l'activité physique de la fille de cuisine et la lecture de Marcel. C'est un moment qui nous permet de mieux saisir l'ambivalence du Narrateur :

Pendant que la fille de cuisine – faisant briller involontairement la supériorité de Françoise, comme L'Erreur, par le contraste, rend plus éclatant le triomphe de la Vérité – servait du café qui, selon maman n'était que de l'eau chaude, et montait ensuite dans nos chambres de l'eau chaude qui était à peine tiède, je m'étais étendu sur mon lit, un livre à la main, dans ma chambre qui protégeait en tremblant sa fraîcheur transparente et fragile contre le soleil de l'après-midi. (R² I, 82)

Diverses hiérarchies se font jour ici. La supériorité de Françoise sur la fille de cuisine mise à part, nous voyons d'abord l'opposition entre le travail manuel de la jeune femme et l'activité privilégiée du jeune bourgeois qui est en train de lire, l'insatisfaction de la maîtresse de la maison et de la famille bourgeoise en général (le café n'est pas bon, l'eau n'est pas chaude). Mais le narrateur transforme l'insatisfaction des maîtres bourgeois en une forme de jeu d'associations, d'où cette séquence, cette série de transformations : café/ eau chaude; eau chaude/ eau tiède; fraîcheur de la chambre/ chaleur de l'extérieur. Proust privilégie donc le monde sensible (la saveur, la chaleur, les conditions atmosphériques). C'est une accumulation de détails qui détournent le mécontentement des maîtres et y substitue une forme de rêverie. De la même manière, la description dans le même paragraphe des mouches dans la cham-

bre de Marcel qui exécutent « dans leur petit concert, la musique de chambre de l'été » (R² I, 82) suggère une subversion délibérée de la part du Narrateur. Le concert des mouches acquiert une forme de prestige, vu qu'il naît des beaux jours et qu'il « certifie la présence effective » de l'été. Le lien entre les mouches et l'été finit par avoir quelque chose de nécessaire, d'essentiel. Ainsi Proust propose à son lecteur cette inversion de l'ordre hiérarchique dans laquelle les mouches deviennent des musiciens, ce qui est réputé malpropre devient beau, et le quotidien se mue en merveilleux.

La lecture est une « activité » qui implique l'isolement de Marcel et qu'il poursuit dans un endroit à part, cette « petite guérite en sparterie et en toile au fond de laquelle j'étais assis » (R² I, 83). La lecture exige ainsi toute une mise en scène dont l'effet est d'accentuer l'opposition entre le quotidien et le merveilleux car ces dimanche après-midi sont « soigneusement vidés par moi des incidents médiocres de mon existence personnelle que j'y avais remplacés par une vie d'aventures et d'aspirations étranges au sein d'un pays arrosé d'eaux vives » (R² I, 87). Toutefois, bien que Marcel se laisse séduire par l'espoir que la lecture lui permettra d'aller vers la « découverte de la vérité », il est entouré néanmoins par une réalité non moins remarquable, dans la mesure où le quotidien de Combray qu'il rejette – disqualifié en raison de sa médiocrité – deviendra la matière même du roman que nous sommes en train de lire. Sa promotion de la lecture semble impliquer une dévalorisation du quotidien, mais paradoxalement le Narrateur lui-même recycle la réalité constituée par la routine de Combray de sorte que c'est précisément cette banalité qui donnera sa substance au document littéraire qu'est le premier volume du roman. Ce qui nous permet d'identifier une opposition clé : le protagoniste a tendance à mépriser le quotidien de Combray qui pour le Narrateur deviendra une source de fascination.

Les notions de « haut » et de « bas » seront reprises par le Narrateur dans *Albertine disparue* lorsque les impressions d'enfance du dimanche matin à Combray sont transposées à

celles vécues par le héros à Venise. Ainsi les humbles surfaces de bois du village français deviennent « les nobles surfaces [...] de marbre » de Venise (R² IV, 205) et au caractère chardinesque de la vie de Combray s'ajoutent les attractions d'un Véronèse. Néanmoins, cette valorisation du banal n'est pas un snobisme à l'envers. Comme le Narrateur le remarque dans sa contextualisation de la visite à Venise : « il peut y avoir de la beauté, aussi bien que dans les choses les plus humbles, dans les plus précieuses » (R² IV, 202).

5. *Le social et la rêverie*

Une analyse des scènes de province dans *Combray* nous permettra de mieux cerner la beauté que Proust leur attribue. Ce sont des scènes pour la plupart très humbles dans lesquelles la représentation du quotidien déclenche une réflexion souvent indirecte sur la hiérarchie sociale. La solitude et la claustration qui sont symbolisées par l'acte de lire sont rompues par l'intrusion de certains événements, exceptionnels ou routiniers, dans la vie de Combray. La première de ces scènes dont je ne citerai que quelques lignes pour ne pas excéder les limites imparties à cet essai est le spectacle de la troupe de soldats qui passe par les rues de Combray, spectacle qui ouvre une perspective très riche sur le monde social de Combray :

Quelquefois j'étais tiré de ma lecture, dès le milieu de l'après-midi, par la fille du jardinier, qui courait comme une folle [...]. C'était les jours où, pour des manœuvres de garnison, la troupe traversait Combray [...]. Tandis que nos domestiques, assis en rang sur des chaises en dehors de la grille, regardaient les promeneurs dominicaux de Combray et se faisaient voir d'eux, la fille du jardinier [...] avait aperçu l'éclat des casques. Les domestiques avaient rentré précipitamment leurs chaises, car quand les cuirassiers défilaient rue Sainte-Hildegarde, ils en remplissaient toute la largeur, et le galop des chevaux rasait les maisons,

couvrant les trottoirs comme des berges qui offrent un lit trop étroit à un torrent déchaîné.

‘Pauvres enfants’, disait Françoise à peine arrivée et déjà en larmes; ‘pauvre jeunesse qui sera fauchée comme un pré [...]’.

[...] ‘C’est beau, n’est-ce pas, madame Françoise, de voir des jeunes gens qui ne tiennent pas à la vie ?’ disait le jardinier pour la faire ‘monter’. (R² I, 87)

La traversée de Combray par les jeunes soldats entraîne une forme de démocratisation temporaire de la société : non seulement les domestiques mais aussi les maîtres sont attirés par ce spectacle. C’est un épisode presque carnavalesque dans lequel nous identifions quelques éléments discordants : l’allusion, par exemple, aux conséquences néfastes de la guerre, bien qu’elles soient représentées d’une manière parodique par les protestations de Françoise. N’oublions pas non plus la critique explicite de la guerre par le jardinier qui y voit un tour que l’Etat joue au peuple. Le non-conformisme du jardinier signale son refus de la notion de guerre patriotique mais sert également à provoquer Françoise.

A constater la pluralité de points de vue que le Narrateur introduit dans cet épisode, l’on pourrait conclure qu’à l’intérieur d’un ordre social apparemment stable, il est possible d’entrevoir au contraire un fourmillement de tensions, une forme, pour ainsi dire, de dialectique sociale : il y a la rivalité entre Françoise et le jardinier, leurs opinions sur la guerre, le comportement frénétique de la fille du jardinier (qui anticipe d’ailleurs sur l’apparition des jeunes filles en fleurs sur la plage de Balbec), l’absence apparente des maîtres, du moins dans la maison de la tante Léonie (les parents de Marcel semblent être absents) : donc dans cet espace social quelque peu exceptionnel, nous voyons le fonctionnement de ce que Luce Giard appellerait des « microlibertés ». ⁶ Dans un certain sens, la clôture de la scène

⁶ Voir « Présentation de Luce Giard » in de Certeau (1990), xiii.

semble annoncer un retour à l'ordre, un retour à la normale. Françoise reprend son travail, Marcel retourne à son livre. Eu égard à cette notion de microliberté, la dernière image des domestiques que nous offre Proust me semble particulièrement digne d'intérêt. Les domestiques restent sur place « à regarder tomber la poussière et l'émotion qu'avaient soulevées les soldats » (*R² I*, 88). C'est pour eux un moment d'inaction physique, mais aussi de contemplation, peut-être même d'émerveillement. Cet intervalle, défait de tout ordre hiérarchique, revêt une qualité presque cinématographique. Bien après le départ de la troupe, « les domestiques ou même les maîtres » sont toujours dans la rue. L'événement symbolise ainsi une forme d'activité proprement extra-ordinaire. Il convient de rappeler à cet égard l'interrogation de Jacques Dubois : « Proust sociologue ? Proust 'poète du social', comme le voulait Levinas ? L'un et l'autre, est-on porté à dire. Car si chez lui la socialité se pense véritablement, c'est toujours en tant qu'objet de désir et qu'objet de rêverie ». ⁷ C'est sans doute un moment de rêverie non seulement pour le Narrateur mais aussi pour les domestiques pour qui cette forme d'interlude carnavalesque permet d'interrompre, même si ce n'est que pour une heure, la routine de Combray.

Un autre épisode qui souligne cette impression du carnavalesque est le déjeuner du samedi, qui de façon rituelle a lieu à onze heures pour que Françoise puisse aller dans l'après-midi au marché de Roussainville et non pas à midi : le Narrateur parle alors avec ironie du déjeuner du samedi comme d'un rite qui renforce le sentiment de solidarité familiale. D'une part, c'est une anecdote comique, puisque cet événement crée « une sorte de lien national » entre les membres de la famille et inspire « des récits exagérés à plaisir » (*R² I*, 109). D'autre part, le Narrateur explore l'attitude patriotique, sa distance ironique lui permettant d'entamer une discussion sur la psychologie de l'appartenance au groupe. Car ce plaisir entraîne nécessairement l'exclusion de

⁷ Dubois (1997), 14.

l'Autre, du « barbare » (R² I, 110), réflexe qui, dans des contextes sociaux plus discordants, mène à la xénophobie et à l'antisémitisme. La mentalité patriotique n'est pas systématiquement synonyme de grandeur morale chez Proust. Dans cet épisode, donc, le patriotisme du petit groupe est à la fois symbole d'autosatisfaction et d'intolérance. L'étranger qui vient pour parler au père de Marcel et qui ne sait pas « ce qu'avait de particulier le samedi » (R² I, 110) est traité de barbare, ce qui permet aux « fidèles », pour emprunter une expression de Mme Verdurin, de s'adonner aux plaisirs de la mutualité et de l'intolérance. L'épisode renforce ainsi une des caractéristiques principales du clan de Combray (et l'on pourrait ajouter de la sociologie aussi), à savoir que le groupe prévaut sur l'individu. Une autre dimension mérite toute notre attention dans le cadre de cette réflexion socio-critique sur l'ordre hiérarchique : l'intelligence et l'inventivité de Françoise en tant que narratrice, qualités qu'elle partage avec le Narrateur. Ainsi l'épisode déclenche une forme de rivalité carnavalesque entre Marcel et Françoise, de sorte que le Narrateur se demande : qui écrira le cycle légendaire dans lequel la chronique de Combray sera conservée ? La domestique deviendra-t-elle la gardienne de l'épopée de Combray ? Car c'est Françoise qui prend la parole, qui prend l'initiative, c'est elle qui exagère dans sa narration et qui sait accroître le plaisir de ses auditeurs. On pourrait objecter que c'est une forme d'inversion carnavalesque dont la conséquence, en dernière analyse, est de confirmer la hiérarchie sociale. Mais même si sa narration n'ébranle pas l'autorité de la famille bourgeoise de Combray, le plaisir que Françoise se donne, l'exagération dans sa narration confirme l'argument de Levinas selon lequel le texte de Proust nous transmet en fin de compte une sorte de « [poésie] du social ». ⁸ Nous devons souligner également que le rôle de Françoise dans cet épisode, du moins au départ, est plutôt marginal : elle parle de choses matérielles avec sa maîtresse tandis que les membres de la famille de

⁸ Ibid.

Marcel s'entretiennent. Pourtant elle finit par occuper une place centrale. Que ce soit surtout l'arrivée du barbare qui égaye Françoise est un élément crucial car c'est donc la domestique, c'est-à-dire la personne qui occupe une place inférieure dans la hiérarchie sociale qui vient souligner l'exclusion de l'étranger et sa propre appartenance à la famille bourgeoise. De surcroît, le dénouement de l'épisode est dominé par la tirade de Françoise, et sa narration est accueillie avec avidité par toute la famille. Proust crée ainsi une impression de décentrement social dans lequel la parole de la domestique devient une parole à laquelle une priorité apparemment absolue est donnée. Même la grand-tante Léonie, cette despote à la Louis XIV comme l'affirme ironiquement le Narrateur (R² I, 1158), autour de qui tout s'organise normalement, est ravalée au rang de simple spectatrice.

Il est vrai que Françoise ne se fait pas d'illusions sur son rôle mais sa narration quasi-épique lui permet de s'exprimer d'une manière créatrice. A ce sujet, lorsque le Narrateur affirme dans *Le Temps retrouvé* qu'il construira son roman un peu comme Françoise aurait fait une robe, on est peut-être tenté d'écarter l'idée comme si ce n'était qu'une observation ironique de la part d'un narrateur qui a clairement en tête le sens d'une hiérarchie qui gouvernerait les différentes activités humaines.

Jacques Dubois fait remarquer que dans l'entreprise de désillusion qu'il conduit, Proust passe « d'un idéalisme naïf [...] à quelque chose qui s'apparente de près à un matérialisme. Celui-ci se définira comme prise en compte du corps social – symbolique et physique – et mise en œuvre d'une fine dialectique des déterminants externes à l'individu ».⁹ Vu sous cet angle, l'épisode du déjeuner du samedi appartiendrait-il à ce stade d'idéalisme naïf dans la mesure où l'ordre social paraît prédéterminé et non-conflictuel ? Ou bien l'inventivité et l'initiative de Françoise annonceraient-elles le fonctionnement de cette « fine dialectique » identifiée par Dubois ? Il convient de sou-

⁹ Dubois (1997), 14.

ligner que pour Dubois le personnage qui incarne cette dialectique sociale pour Marcel, c'est Albertine, jeune fille issue d'une classe sociale soi-disant inférieure et que Marcel n'arrive pas à apprivoiser. Si les pages de *La Prisonnière* nous en fournissent la preuve, l'incipit du premier volume du *Côté de Guermantes* traite également de la rivalité entre les différentes classes sociales, non seulement entre les aristocrates et les bourgeois (on pense au désir de Marcel de mieux connaître la duchesse de Guermantes), mais aussi entre la classe des domestiques (Françoise) et la famille du Narrateur. Il est vrai que ces tensions sociales sont moins flagrantes dans *Combray* où la notion d'une stabilité sociale est prédominante.

J'espère avoir démontré dans cette communication que *Combray* constitue une forme de valorisation et d'invention du quotidien pour emprunter les termes de Michel de Certeau. Tous les détails apparemment banals (les travaux ménagers de la fille de cuisine et de Françoise, les déjeuners du samedi, les préoccupations de la tante Léonie) forment la chronique de Combray. C'est une chronique qui n'a rien d'exceptionnel mais en même temps c'est une chronique exceptionnelle. Rappelons l'observation de Michel de Certeau sur le travail anthropologique de Claude Lévi-Strauss : « Comme dans *Tristes Tropiques*, nos voyages partent au loin y découvrir ce dont la présence chez nous est devenu méconnaissable ».¹⁰ La pertinence de cette observation à l'évocation de la vie provinciale dans l'œuvre de Proust est très marquée, car le trivial, le méconnaissable, le contingent, finissent par constituer « la chronique quotidienne de Combray » (R² I, 51). Certes la critique proustienne a eu tendance à reproduire les critères de valorisation proposés par le Narrateur lui-même : l'importance de la vie artistique, la place de la lecture, la quête d'une vocation littéraire. Le mérite de *Combray*, cependant, est de privilégier, de valoriser le quotidien. Et la position de Proust par rapport aux multiples hiérarchies qu'il construit suggère parfois un ren-

¹⁰ de Certeau (1990), 82.

forcement de l'ordre social et, à d'autres moments, un détournement des différentes manifestations de son autorité.

Bibliographie

Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien 1. Arts de faire*, avec une 'Présentation' de Luce Giard, Paris, Gallimard, 1990.

Michel de Certeau, *La Culture au pluriel*, Paris, Seuil, 1993.

Vincent Descombes, *Proust : philosophie du roman*, Paris, Editions de Minuit, 1987.

Jacques Dubois, *Pour Albertine : Proust et le sens du social*, Paris, Editions du Seuil, 1997.

Jean-Yves Tadié, *Proust et le roman*, Paris, Gallimard, 1971.

Proust et Ruskin : de *La Bible d'Amiens* à la *Recherche*

Michel Brix

Résumé : L'intérêt de Proust pour l'esthète anglais John Ruskin a conduit l'écrivain français à publier en 1904 la traduction de La Bible d'Amiens et en 1906 celle de Sésame et les lys. Après ces traductions, Proust se lança dans l'écriture de la Recherche. L'influence de Ruskin fut sans doute décisive dans la maturation du projet littéraire du romancier, mais la critique est-elle en droit d'affirmer, pour autant, que Proust s'était vu révéler, dans les ouvrages de l'auteur anglais, les principes majeurs qui allaient le guider dans sa propre entreprise esthétique ? C'est cette thèse qui est ici mise à l'épreuve.

En 1899, Proust a vingt-huit ans et il paraît loin encore de l'écrivain que nous lisons et aimons aujourd'hui. Il a publié en 1896 un recueil de nouvelles, *Les Plaisirs et les Jours*, puis a commencé – mais déjà abandonné – l'écriture d'un roman, *Jean Santeuil*. C'est alors qu'il découvre les œuvres de l'esthète anglais John Ruskin, – œuvres dont il présente l'étude comme un « petit travail¹ » qui le distraira de ses ambitions romanesques. Ce « petit travail » l'occupera en fait plus de six ans et se concrétisera par plusieurs articles et surtout par deux traductions, *La Bible d'Amiens* (1904) et *Sésame et les lys* (1906). Après ces traductions, et par la grâce d'une alchimie mystérieuse, Proust va se lancer, avec succès cette fois, dans l'écriture de la *Recherche*. L'influence de Ruskin fut donc décisive dans la maturation du projet de l'écrivain, et d'autant plus décisive, sans doute, que

¹ Voir la lettre à Marie Nordlinger de janvier 1900 (citée dans Tadié 1996, 424).

Proust a toujours parlé de la création littéraire comme d'une traduction : « [...] ce livre essentiel, le seul vrai livre, un grand écrivain n'a pas, dans le sens courant, à l'inventer puisqu'il existe déjà en chacun de nous, mais à le traduire. Le devoir et la tâche d'un écrivain sont ceux d'un traducteur. » (R² IV, 487)

La thèse traditionnelle – celle que nous voudrions mettre ici à l'épreuve – veut que Proust ait trouvé dans les ouvrages de l'auteur anglais les principes majeurs qui devaient le guider pour sa propre entreprise esthétique. C'est dans ce sens que vont, notamment, les conclusions d'un travail déjà ancien, mais le plus complet consacré jusqu'ici à la question, celui de Jean Autret :

C'est au contact de la pensée de Ruskin qu'il [Proust] a cru en son propre talent. Ayant fait sienne la conception ruskinienne de l'artiste, il prit du même coup conscience de son propre rôle et de sa mission [...]. [...] Dès qu'il [Proust] découvrit l'œuvre du Prophète de la Beauté [Ruskin], il se sentit attiré par ses idées esthétiques. C'est Ruskin qui lui apprit à découvrir la vérité de l'art, [...]. [...] Ruskin fut aussi le professeur de beauté de Proust : [...]. [...] Sur les rapports entre l'artiste et le public, entre l'œuvre d'art et le public, les idées de Proust sont celles de Ruskin : [...]. (Autret 1955, 159-160)²

² Dans la bibliographie très abondante des études du rapport Proust-Ruskin, on pourra aussi consulter Murray 1926, Lemaitre 1944, Kolb 1960, Guillermin 1983, Leonard 1993, Curtis 1995, Tadié 1996 (420-447 et 546-549), et Speck 2003. Voir notamment Curtis 1995 (9 et 15) : « En lisant ces fragments d'une œuvre étrangère [celle de Ruskin], Proust a dû reconnaître instantanément une sensibilité poétique, un ton, une vision, qui correspondaient à quelque chose d'essentiel en lui-même. [...] Il semble que l'imprégnation ruskinienne, chez Proust, fut immédiate et foudroyante. Dès ses premières lectures, il reconnut dans l'auteur des *Pierres de Venise* une sorte de *père spirituel*. Il identifia une vision, une façon d'écrire étonnamment proches des siennes. Comme le remarque Hubert Juin dans sa présentation à une réédition de *La Bible d'Amiens*, Marcel Proust fut transporté de constater, non pas qu'il écrivait comme Ruskin, mais que Ruskin écrivait comme lui. »

Pourquoi les développements de Jean Autret sur « la ferveur ruskinienne de Proust » (Autret 1955, 62) devraient-ils être mis à l'épreuve ? Il semble naturel que Proust n'ait pas choisi Ruskin par hasard, mais bien plutôt parce que l'écrivain français trouvait, exprimées dans les œuvres anglaises, les intuitions qu'il n'était pas encore arrivé lui-même à conceptualiser. On ne passe pas six ans dans l'étroite compagnie d'un écrivain sans avoir avec lui de solides affinités. Proust a du reste à maintes reprises proclamé l'admiration qu'il éprouvait vis-à-vis d'« un des plus grands écrivains de tous les temps et de tous les pays³ » (Proust 1971, 134), pour reprendre ses propres termes. L'on ne peut oublier non plus le pèlerinage quasi-religieux effectué à Venise au printemps de 1900, quelques mois après la mort de Ruskin, avec Madame Proust, Marie Nordlinger et Reynaldo Hahn. Le volume de *La Bible d'Amiens*, en 1904, évoque d'ailleurs « [ces] jours bénis où, avec les autres disciples 'en esprit et en vérité' du maître, nous allions en gondole dans Venise, écoutant sa prédication au bord des eaux, et abordant à chacun des temples qui semblaient surgir de la mer pour nous offrir l'objet de ses descriptions et l'image même de sa pensée » (Ruskin 1904, 245). Pèlerinage capital, d'ailleurs, puisque la lecture des « Cahiers » manuscrits préparatoires de la *Recherche* a montré que le célèbre épisode des pavés inégaux, dans *Le Temps retrouvé*, devait tout à ce séjour vénitien⁴. Enfin, peut-on ne pas admirer sincèrement quelqu'un que l'on cherche avec tant de soin à connaître, et à faire connaître ? Lorsque Constantin de Brancovan lui fit un jour remarquer qu'il ne savait pas l'anglais, Proust acquiesça, puis précisa immédiatement qu'ignorant sans doute l'anglais, il connaissait par contre le « Ruskin », « mais alors dans toutes ses nuances⁵ ». C'est du reste ce que confirment les procédures choisies par le traducteur et le souci méticuleux avec lequel Proust s'est appliqué à restituer, non seule-

³ Ce passage a reparu, comme la plupart des écrits proustiens relatifs à Ruskin, dans le volume *Pastiches et Mélanges*, en 1919.

⁴ Voir Tadié 1996, 442.

⁵ Voir *ibid.*, 445 (l'anecdote est rapportée par Georges de Lauris).

ment la pensée, mais la physionomie morale de l'auteur anglais. À cet effet, il cite par exemple en 1904, dans les notes de *La Bible d'Amiens*, de nombreux passages tirés d'autres livres de Ruskin, afin de doter le lecteur d'une sorte de « mémoire improvisée » (Proust 1971, 76) et pour que se dégagent – du rapprochement avec le reste de l'*opus* ruskinien – les traits permanents du caractère de l'auteur.

Pareille sollicitude – qu'il n'est pas question de mettre en doute – n'allait cependant pas sans ambiguïtés. Elle ne s'accorde guère en tout cas, à première vue, avec telle ou telle mention rencontrée dans la correspondance du traducteur. Ainsi on lit avec surprise, dans une lettre adressée par Proust le 8 novembre 1908 à Georges de Lauris, que les ouvrages de Ruskin sont « souvent stupides, maniaques, crispants, faux, irritants ». Quatre ans plus tard, Proust avoue à Robert de Montesquiou qu'il a « aimé » Ruskin, certes, mais « avec un extrême scepticisme dont [il a] même masqué, toute révérence gardée, l'étendue⁶ »; et en février 1918, c'est l'abbé Mugnier qui reçoit la confidence que les préfaces et les annotations à *La Bible d'Amiens* ainsi qu'à *Sésame et les lys* « n'ont d'intérêt que pour un admirateur de Ruskin, et encore un admirateur qui serait pas mal désabuse⁷ ». On pourrait citer aussi les lettres où Proust refuse, après *Sésame et les lys*, de traduire d'autres œuvres de Ruskin⁸, de même que celles où – tout entier à sa tâche de traducteur – il ressent cette occupation comme un ajournement pénible de ses propres ambitions romanesques.

Toutes ces remarques apparaissent, on en conviendra, dans des écrits privés. Mais en public non plus, Proust n'a pas toujours été tendre avec Ruskin. On n'en veut pour preuve que

⁶ Lettre de [novembre-décembre 1912]. Ces deux passages de la correspondance sont cités dans les notes de Proust 1971, 718.

⁷ Cité par Fraisse, *Proust* 1996, 417. Voir aussi la lettre citée dans Autret 1955, 84 : « Quant aux notes [de *Sésame et les lys*], c'est du pur bavardage, et j'aimerais mieux travailler sérieusement » (à Robert Dreyfus, début de juin 1906).

⁸ Voir Proust 1971, 788.

la préface à *Sésame et les lys*, en 1906, qui s'emploie à réfuter les idées sur la lecture que l'auteur anglais développe dans cet ouvrage. Certains critiques contemporains⁹ comprirent d'ailleurs que Proust s'était fait pour l'occasion moins le traducteur que le contradicteur de Ruskin. Et l'on se défend mal de l'idée que, parmi les quelque quatre-vingts titres de l'auteur anglais, l'écrivain français a choisi *Sésame et les lys* précisément parce qu'il n'était pas d'accord avec le contenu du livre; il aurait même avoué à Léon Bélugou : « C'est à mon avis le plus mauvais ouvrage de Ruskin » (Proust 1971, 790). Enfin, il apparaît que les commentaires suscités deux ans plus tôt chez Proust par *La Bible d'Amiens* n'étaient pas exempts non plus de reproches ni de passages à double entente : ainsi quand il note que l'amour éprouvé pour Ruskin lui a peu à peu fermé les yeux sur les défauts de ses livres, ou quand il suggère que Ruskin s'est quelquefois trompé, voire qu'il a peut-être menti (« [...] il ne nous sera jamais donné de le savoir [s'il a menti] et nous ne pouvons le chercher ici ») (Proust 1971, 128-129 et 138).

Paradoxalement, Proust ne s'est pas fait l'avocat de Ruskin en France, mais son plus redoutable adversaire. Comment expliquer, alors, si l'écrivain français a combattu l'auteur anglais plutôt que de s'en inspirer, que ce « petit travail » se soit révélé aussi important dans la maturation de la *Recherche* ? C'est ce qu'il nous appartiendra d'établir.

À l'époque où Proust commence à s'intéresser à Ruskin, le penseur anglais était surtout connu en France à travers les ouvrages de Joseph Milsand et de Robert de La Sizeranne. Tout effort pour résumer les idées esthétiques de Ruskin tient un peu de la gageure. Robert de La Sizeranne a noté, non sans humour : « Quand on lit une page du Maître, on croit saisir sa pensée; quand on en lit dix, on hésite; quand on en lit vingt, on renonce. » (La Sizeranne 1897, 170) Pourtant il est nécessaire – et il n'est d'ailleurs pas impossible – de rassembler les lignes de

⁹ Jean Bonnerot et André Beaunier (voir Proust 1971, 789).

force de l'esthétique ruskinienne, afin d'y relever les points d'accord ou de désaccord qu'elles pouvaient présenter avec les idées de Proust.

Selon Ruskin, l'artiste est situé entre la Nature et nous, et il est chargé d'établir, ou de rétablir, le lien entre le monde d'en bas et le monde d'en haut. La Beauté réside dans l'univers sensible, mais il faut pouvoir l'y découvrir, l'y déchiffrer. C'est le rôle de l'artiste qui aperçoit, autour de lui, où se trouve la signature de l'Artiste suprême. Peu importe donc que nous passions indifférents devant tel paysage où rayonne la Beauté : le jour où nous entrerons dans un musée, les œuvres des peintres répareront cette distraction, et toutes nos distractions analogues.

Au nom de sa définition de l'art, l'auteur anglais proscriit toute idéalisation du réel : l'art ne consiste pas à « embellir » les choses ou à les montrer comme elles ne sont pas. Est visé ici l'idéal néo-classique, regardé comme une généralisation et non une reproduction du réel (l'art néo-classique produit des figures faites avec des traits rapportés, empruntés à des origines diverses). Au contraire, un monument est beau, aux yeux de Ruskin, dans la mesure où il reproduit le plus fidèlement possible ce que l'on trouve à l'état visible dans la nature. Ainsi s'explique son enthousiasme pour les cathédrales gothiques, où le cintre – devenu ogive – a pris la forme d'une feuille, et qui offrent sur leurs façades des entrelacs de branches et de fleurs.

[...], parmi les nations qui se sont adonnées exclusivement aux arts décoratifs les formes de feuillage admises étaient mesquines et vagues et l'on n'en admirait ni n'exprimait l'enchevêtrement réel et la vie. Mais pour l'artisan du gothique le feuillage vivant devint un sujet d'ardente prédilection et il s'efforça d'en reproduire toutes les particularités avec autant d'exactitude que le permettaient les règles de son dessin et la nature de sa matière, [...]. (*Les Pierres de Venise*, chapitre VI, trad. Thomas 1925, 176-177)

L'art ne consiste pas à décrire ce que l'on sait du monde, mais ce que l'on voit. Dans *Les Peintres modernes*, Ruskin indique que le peintre doit chercher la vérité de la nature et « l'expression directe de cette vérité » (trad. Thomas 1925, 51), à l'exclusion de toute autre considération. Le même credo se trouve exprimé dans *Les Sept Lampes de l'architecture* (« On pourrait en outre supposer, et on l'a fait, que tout l'art du peintre n'est autre chose qu'un effort pour tromper. Il n'en est rien : c'est, au contraire, un exposé de certains faits de la manière la plus claire possible. » [Trad. Thomas, 127-128]) et, à nouveau, dans *Les Pierres de Venise* :

[...] chaque classe de rochers, chaque variété de sol, chaque espèce de nuage doit être étudiée et rendue avec une exactitude géologique et météorologique... Toute formation géologique a ses traits essentiels qui n'appartiennent qu'à elle, ses lignes déterminées de fracture qui donnent naissance à des formes constantes dans les terrains et les rochers, ses végétaux particuliers, parmi lesquels se dessinent encore des différences plus particulières par suite des variétés d'élévation et de température. Le peintre observe dans la plante tous ses caractères de forme et de couleur... saisit les lignes de rigidité ou de repos... remarque ses habitudes locales, son amour ou sa répugnance pour telle ou telle exposition, les conditions qui la font vivre ou qui la font périr. Il l'associe... à tous les traits des lieux qu'elle habite... Il doit retracer la fine fissure et la courbe descendante et l'ombre ondulée du sol qui s'éboule et cela le rendre d'un doigt aussi léger que les touches de la pluie... Un tableau est admirable en raison du nombre et de l'importance des renseignements qu'il nous fournit sur les réalités. (*Les Pierres de Venise*, cité et trad. dans Proust 1971, 107-108)

Ainsi les tableaux d'un Tintoret ou d'un Turner – deux des peintres préférés de Ruskin – seront regardés comme infiniment

plus révélateurs sur la nature que n'importe quel ouvrage scientifique.

L'ambition de rendre exactement compte de la réalité contraint l'artiste à restituer le lien qui s'établit spontanément, avant le travail de l'intelligence, entre les êtres et les choses : celles-ci possèdent – en amont de tout raisonnement – un pouvoir sur l'âme humaine, laquelle les associe à des idées morales. C'est l'art qui doit rendre compte de ce lien; à l'artiste, donc, de restituer ce qu'il ressent et non ce qu'il connaît.

On peut, jusqu'ici, trouver un certain nombre de points de convergence, sur lesquels Proust et Ruskin se rencontrent, voire s'accordent. Le peintre Elstir, dans la *Recherche*, s'attache par exemple à recomposer, sur ses toiles, « [les] illusions d'optique dont notre vision première est faite » (R² II, 194) (ainsi dans ses marines, où la terre semble être la mer et où inversement un navire paraît flotter au milieu de la ville), – illusions qui, au rebours de la « reconstruction » du réel par l'intelligence (laquelle aura tôt fait de remettre la terre et la mer à leur place), constituent en fait la vraie perception, puisqu'elles correspondent à une vision particulière du monde. Proust et Ruskin affirment ainsi tous deux que l'artiste doit restituer sa vision du réel la plus spontanée, la plus immédiate. Mais à partir de ce postulat commun apparaissent des dissemblances nombreuses entre les deux esthétiques.

Dans la pensée de Ruskin, la Nature, qui est Beauté, est supérieure à l'Art, dont le plus haut privilège consiste à la reproduire fidèlement. L'artiste ne peut donc laisser apparaître sa personnalité dans son œuvre, il doit aller à la Nature « sans rien rejeter, sans rien mépriser, sans rien choisir » (La Sizeranne 1897, 221-222). L'esprit de choix est « insolent » (*Les Peintres modernes*, cité dans Proust 1971, 134), indique l'esthète anglais. L'artiste ne doit ni choisir ni juger, mais se contenter de voir et de sentir :

Rien ne doit s'interposer entre la Nature et la vision de l'artiste, rien entre Dieu et l'âme de l'artiste. Ni calcul ni

on-dit — que ce soit le plus subtil des calculs ou le plus sage des dits — ne doit être admis à s'interposer entre l'univers et le témoignage que l'art apporte à sa nature visible. Toute la valeur de ce témoignage dépend de ce qu'il est un témoignage *oculaire*; toute sa sincérité, tout son mérite et toute sa force dépendent de l'assurance personnelle de l'homme qui l'énonce. Toute sa victoire dépend de la véracité du seul mot précédent : « *Vidi* (j'ai vu). » (*Les Pierres de Venise*, chapitre II, trad. Thomas 1925, 187-188)

Toute intervention de l'artiste est considérée par Ruskin comme une dégradation : « L'Art parfait perçoit et reflète l'ensemble de la nature. L'art imparfait, qui est dédaigneux, rejette ou préfère. » (La Sizeranne 1897, 221) Ou, selon un autre passage du livre de La Sizeranne, dont Proust s'inspire dans ses propres commentaires :

[...], le poète étant pour Ruskin, comme pour Carlyle, une sorte de scribe écrivant sous la dictée de la nature une partie plus ou moins importante de son secret, le premier devoir de l'artiste est de ne rien ajouter de son propre cru à ce message divin. (Proust 1971, 111)¹⁰

De même, Milsand avait déjà noté, avant La Sizeranne, que Ruskin « enlev[ait] à l'art la moitié de sa sphère légitime [...], en lui refusant le privilège du romancier qui invente des fictions précisément pour mieux exposer ses vrais sentiments sur la vie » (Milsand 1864, 127). Si Proust se trouvait sans doute d'accord avec Ruskin pour décréter que l'artiste n'a rien à inventer, au sens premier du mot, par contre, il ne pouvait que se récrier vis-à-vis d'une esthétique qui voulait lui enlever le droit de choisir,

¹⁰ À signaler qu'en 1868, un essai d'Ernest Chesneau (*Peinture, sculpture. Les Nations rivales dans l'art [...]*, Paris, Didier et C^{ie}) avait déjà noté – pour la dénoncer – l'ambition de réalisme absolu affichée par Ruskin et les Préraphaélites anglais.

de combiner, d'associer ou d'ajouter au tableau de la nature « quelque chose de son propre cru ». Aux yeux de l'auteur de la *Recherche*, la profonde originalité d'une œuvre d'art réside précisément dans ce que l'artiste ajoute « de son propre cru » au spectacle du monde. L'œuvre proustienne rend sensibles – c'est là son ambition majeure – les différences qui déterminent l'unicité, la singularité de la façon dont un individu voit le réel. « Nous sommes très longs à reconnaître dans la physionomie particulière d'un nouvel écrivain le modèle qui porte le nom de 'grand talent' dans notre musée des idées générales. Justement parce que cette physionomie est nouvelle, nous ne la trouvons pas tout à fait ressemblante à ce que nous appelons talent » (R² I, 98). La citation est extraite de *Du côté de chez Swann*. Mais on aurait pu tout aussi bien rappeler ce passage, dans *Le Côté de Guermantes* :

[...], le peintre original, l'artiste original procèdent à la façon des oculistes. Le traitement par leur peinture, par leur prose, n'est pas toujours agréable. Quand il est terminé, le praticien nous dit : « Maintenant regardez. » Et voici que le monde (qui n'a pas été créé une fois, mais aussi souvent qu'un artiste original est survenu) nous apparaît entièrement différent de l'ancien, mais parfaitement clair. Des femmes passent dans la rue, différentes de celles d'autrefois, puisque ce sont des Renoir, ces Renoir où nous nous refusions jadis à voir des femmes. Les voitures aussi sont des Renoir, et l'eau, et le ciel : [...]. Tel est l'univers nouveau et périssable qui vient d'être créé. Il durera jusqu'à la prochaine catastrophe géologique que déchaîneront un nouveau peintre ou un nouvel écrivain originaux. (R² II, 623)

L'artiste n'imite pas la Nature, il la recrée.

D'autre part, le refus de toute idéalisation du réel amenait Ruskin à défendre des positions que ne pouvait accepter son traducteur : ainsi l'écrivain anglais rejetait Rembrandt, Le Cara-

vage et Ribera sous le prétexte qu'il n'existe pas, dans la nature, de clair-obscur – c'est-à-dire des grands contrastes d'ombre et de lumière –, mais seulement des variations de couleur. Le « clair-obscur » étant un artifice créé par l'esprit humain, il faut le bannir et respecter les éclairages que l'on trouve dans la nature.

Les fondements religieux de l'esthétique de Ruskin sont évidents. « S'il est le plus absolu des réalistes, c'est parce que les réalités sont l'œuvre de Dieu », notait déjà Joseph Milsand en 1864 (Milsand 1864, 100). Dans *Les Sept Lampes de l'architecture*, Ruskin fait dériver ses prescriptions aux artistes de considérations sur la vie du Christ¹¹. Et il établit un lien – qui ne surprendra pas – entre la résurrection du Seigneur et le retour du printemps, chaque année¹². Quant au titre « *La Bible d'Amiens* », il fait allusion au porche occidental de la cathédrale, où l'on voit au centre le Christ, avec autour de lui les apôtres et les prophètes (les cathédrales sont à la fois Vérité et Beauté). La Beauté est selon Ruskin le signe de Dieu, son émanation : Dieu a doté les créatures humaines du pouvoir d'appréhender la Beauté et il se manifeste dans la Nature en la rendant belle aux yeux des hommes. Une telle doctrine contraignant Ruskin à postuler l'équivalence du Beau et du Bien, Proust ne manquera pas de reprocher à l'auteur anglais de faire procéder l'esthétique de la morale, voire de confondre les deux, et de se trouver, par là même, inférieur à des écrivains comme Racine, Tolstoï ou Maeterlinck¹³. Et le traducteur de *La Bible d'Amiens* ironise même sur ce qu'il appelle le « finalisme naïf » (Proust 1971, 108) de l'auteur anglais, qui associe par exemple, dans la Na-

¹¹ Voir Proust 1971, 109 : « Le premier chapitre des *Sept lampes de l'architecture* prescrit à l'architecte de se servir des matériaux les plus précieux et les plus durables, et fait dériver ce devoir du sacrifice de Jésus, et des conditions permanentes du sacrifice agréable à Dieu, conditions qu'on n'a pas lieu de considérer comme modifiées, Dieu ne nous ayant pas fait connaître expressément qu'elles l'aient été. »

¹² Voir La Sizeranne 1897, 210-211.

¹³ Voir Proust 1971, 130.

ture, la couleur et la pureté, les teintes communes et le péché (la couleur serait un signe attribué par Dieu aux animaux bienfaisants) :

Dieu a employé la couleur dans sa création comme l'accompagnement de tout ce qui est pur et précieux, tandis qu'il a réservé aux choses d'une utilité seulement matérielle ou aux choses nuisibles les teintes communes. Regardez le cou d'une colombe et comparez-le au dos gris d'une vipère. Le crocodile est gris, l'innocent lézard est d'un vert splendide. (Cité et trad. dans Proust 1971, 108)

Les présupposés de son esthétique conduisent aussi Ruskin à rejeter du champ de l'art tout ce qui n'est pas dans la Nature mais procède de la civilisation (ainsi les villes ou les objets). La Beauté ne résiderait que dans ce qui ne porte pas la trace de l'homme, et Ruskin accuse l'art d'être en décadence depuis le XV^e siècle, parce qu'il a alors commencé à imiter des choses non naturelles, c'est-à-dire laides (ainsi les tableaux ont offert le spectacle d'objets artificiels comme des armures, des instruments de musique, des rouleaux de parchemin, des boucliers, ...). De là son enthousiasme pour les Préraphaélites, et son soutien accordé aux peintres anglais regroupés sous cette bannière. De là aussi les propositions de réforme sociale avancées par Ruskin : le capitalisme, l'industrialisation détruisant la Beauté dans la Nature et – à travers la misère – dans l'homme, il appelle de ses vœux un mode de développement économique qui respecte le monde.

À nouveau, on ne trouve chez Proust rien qui puisse être comparé à pareil rejet des villes et des objets artificiels. L'auteur de la *Recherche* n'a jamais jugé indigne de l'art de nous apprendre à discerner la beauté dans les choses, fût-ce dans les plus anodines. Ainsi, un article commencé en 1895, sous le titre « Chardin et Rembrandt », évoque un jeune homme, à l'intérieur de sa demeure, qui éprouve une « sensation proche de l'écœurement » (Proust 1971, 372) devant la banalité et la lai-

deur des choses familières. Proust invite son personnage à se rendre sans tarder au Louvre et à s'y arrêter devant les Chardin pour contempler, peints, les objets mêmes qui lui semblaient d'une insupportable banalité. Rendues par le pinceau de Chardin, les choses se voient spiritualisées, la Beauté qui s'y trouvait inscrite apparaît, un verre à demi fêlé « trouve dans sa grâce inutile la noblesse d'une buire de Venise » (Proust 1971, 375), des pêches deviennent des images du désir, un verre plein l'emblème d'une soif ardente.

Proust a aussi reproché à Ruskin d'avoir commis – et d'encourager ses lecteurs à commettre – le « péché d'idolâtrie ». Qu'est-ce à dire ? « Ruskin attache une importance excessive à la lettre des œuvres » (Proust 1971, 134), décrète son traducteur. Le péché d'idolâtrie est susceptible de prendre plusieurs formes. Il peut par exemple nous inciter à juger beau un tableau parce qu'il reproduit un sujet préalablement reconnu pour beau (Proust cite la fleur du pommier ou l'aubépine), c'est-à-dire d'apprécier une œuvre d'art en fonction du nombre de beautés qu'elle nous montre : ainsi Ruskin admirait le porche de la cathédrale de Bourges parce qu'on y avait sculpté des aubépines¹⁴. En retour, une autre forme du péché d'idolâtrie consiste à afficher un respect fétichiste à l'égard de tout ce qui a figuré dans une œuvre d'art – l'idolâtre cherche autour de lui les robes dessinées par Gustave Moreau ou décrites par Balzac – voire dans l'environnement d'un artiste (« Quant à un objet qui a appartenu à Baudelaire, à Michelet, à Hugo, il l'entoure d'un respect religieux » [Proust 1971, 136]¹⁵). Rien de moins proustien que ces attitudes, si l'on en croit le traducteur lui-même : « Non, je ne trouverai pas un tableau plus beau parce que l'artiste aura peint au premier plan une aubépine, bien que je ne connaisse rien de plus beau que l'aubépine, car je veux rester sincère et que je sais que la beauté d'un tableau ne dépend pas des choses qui y sont

¹⁴ Voir *ibid.*, 81.

¹⁵ Voir aussi *ibid.* p. 70, le passage sur les honneurs indus que l'on rend à la tombe de Ruskin.

représentées. Je ne collectionnerai pas les images de l'aubépine. » (Proust 1971, 137.) Empruntant une formule trouvée chez Flaubert, Proust invite l'écrivain « à ne considérer le monde que comme la matière d'une illusion à décrire » (Proust 1971, 234). De même, découvrant les toiles d'Elstir réunies dans la galerie de Guermantes, le narrateur de la *Recherche* note que le sujet de l'œuvre, c'est le regard de l'artiste et non les choses représentées :

Comme, dans un des tableaux que j'avais vu à Balbec, l'hôpital, aussi beau sous son ciel de lapis que la cathédrale elle-même, semblait, plus hardi qu'Elstir théoricien, qu'Elstir homme de goût et amoureux du Moyen Age, chanter : « Il n'y a pas de gothique, il n'y a pas de chef-d'œuvre, l'hôpital sans style vaut le glorieux portail », de même j'entendais : « La dame un peu vulgaire qu'un dilettante en promenade éviterait de regarder, excepterait du tableau poétique que la nature compose devant lui, cette femme est belle aussi, sa robe reçoit la même lumière que la voile du bateau, et il n'y a pas de choses plus ou moins précieuses, la robe commune et la voile en elle-même jolie sont deux miroirs du même reflet. Tout le prix est dans les regards du peintre. » (R² II, 714)

La même problématique se rencontre dans un dialogue avec Albertine. Évoquant Elstir, à nouveau, le narrateur observe : « [...] : vous vous rappelez l'église de Marcouville-l'Orgueilleuse qu'il n'aimait pas parce qu'elle était neuve ? Est-ce qu'il n'est pas un peu en contradiction avec son propre impressionnisme quand il retire ainsi ces monuments de l'impression globale où ils sont compris, les amène hors de la lumière où ils sont dissous et examine en archéologue leur valeur intrinsèque ? Quand il peint, est-ce qu'un hôpital, une école, une affiche sur un mur ne sont pas de la même valeur qu'une cathédrale inestimable qui est à côté, dans une image indivisible ? » (R² III, 673)

Au dire de Proust, ces dérives « idolâtres » sont ruskiennes et le snobisme d'un Robert de Montesquiou – visé dans l'anecdote des robes – procède de la valeur absolue attribuée à l'œuvre d'art, une fois qu'elle est reconnue telle. Et pour cause : du mysticisme esthétique de Ruskin dérive l'idée que c'est Dieu qui inspire les œuvres d'art et que – pareil aux prophètes de la Bible – l'artiste ne peut expliquer ses créations ou ses propos. Choisi par Dieu, qui a décidé de le rendre « grand¹⁶ » et de faire échapper son œuvre à l'imperfection inhérente à toute entreprise humaine, l'artiste est un instrument passif, enchaîné à sa vision, sans plus de conception qu'un enfant de la tâche qu'il doit accomplir. Éclairés par des « dons spéciaux qui leur départissent une lumière particulière, par une sorte de démon qui les guide, de voix qu'ils entendent » (Proust 1971, p. 110-111), les artistes émettent des vérités, universellement valables, qui, une fois inscrites dans leurs œuvres, peuvent être diffusées et répandues, notamment grâce à la lecture. Aux yeux de Ruskin, celle-ci se confond avec la vie spirituelle, puisqu'elle fait entrer les lecteurs en possession de la vérité.

Nous voici donc revenus, après un long détour, à la lecture, c'est-à-dire au cœur du désaccord entre Proust et Ruskin. Aux idées sur la lecture exprimées dans « Les Trésors des rois » (première partie de *Sésame et les lys*), nous avons vu que Proust opposait une réfutation non déguisée, à laquelle il consacrait toute la préface de sa traduction :

¹⁶ « La grandeur en fait d'art ne peut être acquise ni enseignée : elle est tout simplement l'expression de l'âme d'un homme que Dieu a fait grand. » (Milsand 1864, 24). Voir aussi la note de Proust sur un passage de *La Bible d'Amiens* relatif à l'« ignorance » de saint Jérôme (note citée par Autret 1955, 60), ainsi que le passage suivant, cité et traduit de Ruskin par La Sizeranne : « L'artiste lui-même, s'il est vraiment grand, parle mal ou ne parle pas de son art. Tant qu'il hésite, il peut parler, mais dès le moment qu'un homme sait réellement faire son œuvre, il devient muet sur elle. [...] Est-ce qu'un oiseau fait des théories sur la construction de son nid ? » (La Sizeranne 1897, 276)

[...] je ne crois pas [...] qu'on puisse lui reconnaître [à la lecture] dans notre vie spirituelle le rôle prépondérant qu'il [Ruskin] semble lui assigner. [...]./ Tant que la lecture est pour nous l'incitatrice dont les clefs magiques nous ouvrent au fond de nous-mêmes la porte des demeures où nous n'aurions pas su pénétrer, son rôle dans notre vie est salubre. Il devient dangereux au contraire quand, au lieu de nous éveiller à la vie personnelle de l'esprit, la lecture tend à se substituer à elle, quand la vérité ne nous apparaît plus comme un idéal que nous ne pouvons réaliser que par le progrès intime de notre pensée et par l'effort de notre cœur, mais comme une chose matérielle, déposée entre les feuillets des livres comme un miel tout préparé par les autres et que nous n'avons qu'à prendre la peine d'atteindre sur les rayons des bibliothèques et de déguster ensuite passivement dans un parfait repos de corps et d'esprit. (Proust 1971, 174 et 180-181)

La lecture est un encouragement, une impulsion, mais elle ne peut jamais représenter une conclusion. Si l'on suit Proust – et c'est ici, tout particulièrement, que son opposition à Ruskin semble totale –, l'art, en tant qu'expression de la singularité d'une vision du monde, n'est pas le dépositaire de vérités valables pour d'autres personnes que l'auteur. Le péché d'idolâtrie rend les « ruskiniens » à la fois insincères (puisqu'ils présentent comme personnelle une pensée qui leur est étrangère) et paresseux (puisqu'il est beaucoup plus simple de chercher la vérité hors de soi qu'à l'intérieur de soi). Proust voit dans les préceptes de Ruskin une invitation à annihiler notre personnalité, à nous dissoudre dans celle des autres. L'intérêt de la lecture réside au contraire dans la confrontation qu'elle rend possible entre nos impressions ou sentiments et ceux de l'auteur, voire dans la ré-

apparition de souvenirs personnels, qui donnerait au livre que nous tenons entre nos mains un rôle de catalyseur¹⁷.

Par une sorte d'analogie, la lecture nous aide à ouvrir notre propre livre. Mais l'activité essentielle, la quête de la vérité, reste une activité singulière, et créatrice. Le seul livre à étudier, puis à traduire, se trouve en nous : « Ce que nous n'avons pas eu à déchiffrer, à éclaircir par notre apport personnel, ce qui était clair avant nous, n'est pas à nous. Ne vient de nous-même que ce que nous tirons de l'obscurité qui est en nous et que ne connaissent pas les autres. » (R² IV, 459) On comprend mieux dès lors, ainsi remise dans son contexte, l'irritation exprimée plusieurs fois par Proust, lorsqu'il éprouve le sentiment que les travaux ruskiniens l'empêchent de se consacrer à la traduction de sa propre intériorité.

Mais pourquoi diable, interrogera-t-on, s'est-il ainsi attaché à un écrivain aussi différent de lui ? N'était-il pas écrit, du reste, que Proust ne pouvait se faire que le contradicteur, et non le traducteur, de Ruskin ? En 1896, trois ans avant que l'auteur anglais entrât dans sa vie intellectuelle, Proust avait rompu les ponts avec Mallarmé dans un article où apparaissaient déjà les termes majeurs de sa réfutation de l'esthète anglais. Celui-ci, à l'instar de Mallarmé, prônait une esthétique dérivée des doctrines platoniciennes, c'est-à-dire une esthétique dont s'écarte résolument Proust, lequel revendique un art à la mesure humaine, dépourvu de tout arrière-plan religieux ou mystique, et substitue à la recherche de l'essence des choses la recherche de l'essence de la vision des choses. Quand il a découvert Ruskin, Proust savait que l'esthétique de l'écrivain anglais ne coïncidait pas avec la sienne. Chez lui, à coup sûr, la volonté de faire mieux connaître

¹⁷ Voir par exemple le compte rendu par Proust d'un ouvrage allemand de Charlotte Broicher sur Ruskin, dans *La Chronique des arts et de la curiosité* du 2 janvier 1904, – compte rendu qui renferme le récit d'un souvenir personnel suivi de cette réflexion : « Rien ne prouve mieux l'intérêt du livre de Mme Broicher, que cette contribution personnelle de souvenirs et d'exemples où il incite et décide les plus hésitants. » (Proust 1971, 481)

Ruskin en France était bien moindre que celle d'en découdre avec l'auteur des *Sept Lampes*. C'est du reste en termes de combat, qu'il évoque à Antoine Bibesco son entreprise de traduction :

L'apparent travail où je me suis remis m'est de bien des façons pénible. Notamment en ceci. Tout ce que je fais n'est pas du vrai travail, mais seulement de la documentation, de la traduction, *etc.* Cela suffit à réveiller ma soif de réalisations, sans naturellement l'assouvir en rien. Du moment que depuis cette longue torpeur j'ai pour la première fois tourné mon regard à l'intérieur, vers ma pensée, je sens tout le néant de ma vie, cent personnages de roman, mille idées me demandent de leur donner un corps comme ces ombres qui demandent dans l'*Odyssee* à Ulysse de leur faire boire un peu de sang pour les mener à la vie et que le héros écarte de son épée. J'ai réveillé l'abeille endormie et je sens bien plus son cruel aiguillon que ses impuissantes ailes. J'ai asservi mon intelligence à mon repos. En défaisant ses chaînes, j'ai cru seulement délivrer un esclave, je me suis donné un maître, que je n'ai pas la force physique de contenter et qui me tuerait si je ne lui résistais pas¹⁸.

Ce maître, c'est Ruskin. Parce que chaque artiste crée un monde original, différent, nouveau, le combat avec les devanciers fait intimement corps avec le projet créateur. Ainsi, à propos de Debussy et Wagner, Proust écrit dans la *Recherche* qu'on se sert des armes arrachées dans la lutte « pour achever de s'affranchir de celui qu'on a momentanément vaincu » (R² III, 210). En 1899, Proust sentait encore le besoin de se plonger dans l'étude de l'ancien monde, où dominait une vision platonicienne de l'art, il lui fallait argumenter contre ses devanciers, justifier ses

¹⁸ Lettre du 20 décembre 1902 à Antoine Bibesco (citée dans Fraisse 1996, 409-410).

désaccords avec eux, pour arriver enfin à prendre une claire conscience du nouveau monde qu'il voulait établir. Après Ruskin, contre Ruskin mais aussi grâce à Ruskin, les amarres de la *Recherche* ont pu être larguées. On ne pouvait rêver plus belle démonstration des théories proustiennes sur le rôle incitateur, stimulant – mais limité –, de la lecture.

Bibliographie

Jean Autret, *L'Influence de Ruskin sur la vie, les idées et l'œuvre de Marcel Proust*, Genève et Lille, Droz et Giard, 1955.

Ernest Chesneau, *Peinture, sculpture. Les nations rivales dans l'art*, Paris, Didier et C^{ie}, 1868.

Jean-Louis Curtis, « Proust et Ruskin », *Bulletin Marcel Proust*, XLV, 1995, p. 9-18.

Luc Fraisse, *L'Esthétique de Proust*, Paris, SEDES, 1995.

Luc Fraisse, *Proust au miroir de sa correspondance*, Paris, SEDES, 1996.

Jean-Pierre Guillermin, « Le Ruskinisme en France ou la célébration du fou », *Revue des Sciences humaines*, 189, janvier-mars 1983, 89-110.

Philip Kolb, « Proust et Ruskin. Nouvelles perspectives », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 12, 1960, 259-273.

Robert de La Sizeranne, *Ruskin et la religion de la Beauté*, Paris, Hachette, 1897.

Henri Lemaitre, *Proust et Ruskin*, Toulouse, Privat-Didier, 1944.

Diane R. Leonard, « Proust et Ruskin. Réincarnations intertextuelles », *Bulletin d'informations proustiennes*, XXIV, 1993, 67-82.

Joseph Milsand, *L'Esthétique anglaise. Étude sur M. John Ruskin*, Paris, G. Baillière, 1864.

J. Murray, « Marcel Proust et John Ruskin », *Mercure de France*, 1^{er} juillet 1926, 100-112.

Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve, précédé de Pastiches et mélanges et suivi d'Essais et articles*, éd. P. Clarac, Paris, Gallimard / « Bibliothèque de la Pléiade », 1971.

Reiner Speck, « Proust und Ruskin », *Proustiana* (Frankfurt/Main), XXII, 2003, 11-25.

John Ruskin, *La Bible d'Amiens*, trad. M. Proust, Paris, Mercure de France, 1904.

Jean-Yves Tadié, *Marcel Proust. Biographie*, Paris, Gallimard, 1996.

Walter Thomas, *John Ruskin*, Paris, La Renaissance du Livre / « Les Cent Chefs-d'œuvre étrangers », 1925.

« Multiplier à l'infini les ressemblances » Proust ou le pastiche *raté*

Jean-François Jeandillou

Résumé : Célèbre pour sa collaboration aux recueils de pastiches À la manière de..., Paul Reboux estimait que les pastiches rédigés par Proust étaient « ratés ». S'opposant à la veine parodique ou satirique, ces derniers délaissent les effets comiques pour donner à lire un modèle esthétique absolu qui proscriit la facilité de l'emprunt ou de la récupération détournée. L'étude détaillée du pastiche « Dans un roman de Balzac » permet ici de comprendre comment Proust, demandant au lecteur de « multiplier à l'infini les ressemblances », donne à lire en quelques pages un échantillon représentatif de toute La Comédie humaine.

Dans les *Mémoires* qu'il a publiés vers la fin de sa longue vie, le polygraphe Paul Reboux estime, en connaissance de cause, que « les pastiches de Proust attestent une vive intelligence, mais sont ratés. Proust, comme Balzac, écrivait par additions. Il ne faut écrire qu'en supprimant¹ » (1956, 187).

Manifestant à la fois une « paresse de faire de la critique littéraire » et un « amusement de faire de la critique littéraire » en

¹ Le subtil mémorialiste affirme également que les romans « sédatifs » de Proust « ressemblent à des papotages de dames en visite, aux propos que l'on tient dans les bars, passé une heure du matin. [...] Cela forme une excellente lecture quand on s'est cassé la jambe » (*ibid.*, 87-88). Dans la préface au recueil de Masson (1949, 12), il précisera encore : « Marcel Proust a écrit des *À la manière de...* où s'attestaient sa culture et sa délicatesse. Mais ils n'ont jamais 'passé la rampe'. Méritoires, ils restaient grisâtres et ennuyeux. »

action² », la pratique proustienne était de fait qualifiée, par l'auteur lui-même, d'« exercice facile et vulgaire » voire d'« exercice imbécile ». La vertu cathartique – « se purger du vice naturel d'idolâtrie et d'imitation » – qu'il reconnaissait malgré tout à cette « recreation vivante » lui permettait, en contrefaisant des auteurs dont les *tics* lui étaient familiers, de « redescendre à n'être plus que Marcel Proust quand [il] écri[vait] des romans³. » A défaut de hisser sa production mimostylistique au rang d'une performance majeure, cela suffit-il pour n'y voir qu'un *ratage* ?

Sans doute Reboux parle-t-il d'or, qui commit trois séries d'*À la manière de...* avec la collaboration principale de Charles Muller, puis d'autres encore, seul, en 1925 et 1950. Grands pasticheurs devant l'Éternel, lui et ses comparses se font néanmoins de ce genre littéraire une conception qui le rapproche étroitement de la charge satirique : c'est avec une intention essentiellement comique, voire burlesque, que devrait être contrefait un style dont il s'agit d'exagérer les particularités, pour les moquer comme des travers. D'où la nécessité (anti-proustienne) de gommer « tout ce qui ne participe pas directement à l'effet recherché. Il faut condenser, effacer » (*loc. cit.*). La fidélité envers le modèle repose certes sur des calques lexicaux, rhétoriques ou thématiques, dans la mesure où les imitateurs soulignent d'abord chez l'auteur visé « les mots typiques, les membres de phrases caractéristiques, les sujets de développement familiers, les noms propres ou de lieu, les modalités de syntaxe⁴ ». C'est en fonction de leur taux de fréquence, donc de leur valeur exemplaire ou stéréotypée, que ces fragments sont sélectionnés dans un premier temps. Mais nombre d'entre eux font ensuite l'objet d'un remploi qui les détourne de leur valeur initiale, pour se prêter à des interprétations volontiers scabreuses. Le pastiche

² Lettre à Robert Dreyfus, 17 mars 1908, in *Correspondance de Marcel Proust*, t. VIII (1981, 61). Voir aussi p. 56 et 67.

³ Lettre à Ramon Fernandez, août 1919, in *Correspondance*, t. XVIII (1990, 380).

⁴ Cité par Deffoux (1932, 9).

fait à l'imitation de Proust – par Reboux seul, après la mort de son acolyte – donne par exemple l'occasion à « Swan » (*sic*) de méditer sur « les vastes horizons des pacages peints par Ver Meer de Delft » une fois qu'il a remarqué, « devant une glace posée à gauche de la devanture d'une boulangerie, que, dans la rainure qui séparait deux de ses dents, s'était nichée, lors du repas, une minuscule parcelle de cerfeuil »⁵. Après quoi le héros hésite à se rendre chez les Verdurin, où « il n'aurait pas goûté beaucoup de nouveauté à s'entretenir avec le chevalier Soporifico, le duc d'Endormantes, Mme de Pataty ».

Ces grossières paronymies, associées à une bouffonnerie aussi triviale que peu proustienne⁶, constituent la prouesse principale d'un texte dont l'intention première est par ailleurs de railler la prolixité du narrateur de la *Recherche*. Désireux de rédiger « un très court billet d'excuse », ledit Swan s'enferme en effet pendant plusieurs jours pour coucher sur des dizaines de feuilles de papier, « comme un caoutchouc tendu qu'on lâche », tout ce qui lui passe par la tête, « car sa pensée était comme amorcée par un siphon, et l'on pouvait se demander quelle intervention en tarirait le flux ». En somme, c'est encore le défaut d'écrire « par additions » dont le pasticheur fait la satire⁷.

⁵ « Un mot à la hâte... », in Reboux (1925, 79-88).

⁶ « Le valet de pied des Verdurin reçut Swan avec le sourire, qu'on n'oublie pas après l'avoir vu sur le visage du troisième bourreau qu'a peint Orfila, dans son *Martyre de sainte Hurdorée*, au Palais Pitti, et qu'on retrouve dans le retable du cloître de San-Culotta et les fresques de Fra-Icando, issues de la fécondation par quelque modèle padouane d'un disciple italo-britannique d'Albert Dürer » (*ibid.*, 84). Comparable est à cet égard le pastiche réalisé par Kies (1952), où Watermann (alias Swann) s'entretient avec le duc de Camembert...

⁷ « Ainsi les feuilles déjà nombreuses qu'il avait couvertes de son écriture présentaient nombre de ces *addenda* que les écrivains, dans leur parler professionnel, nomment des 'ballons', sortes de paragraphes enclos en un paragraphe marginal accroché au point du texte que cette addition doit enrichir » (*ibid.*, 87).

Résultat d'une sorte de centon préalable⁸, le patchwork ainsi aggloméré conserve un rapport direct (quoique faussé) avec les extraits qui lui servent implicitement de cible en même temps que d'origine. C'est bien d'une confrontation terme à terme que procèdent la conception, mais aussi la réception de ce qui équivaut à une conversion parodique. Or, si l'on en croit Gérard Genette, « on ne peut parodier que des textes singuliers; on ne peut imiter qu'un genre (un corpus traité, si mince soit-il, comme un genre) – [...] parce qu'*imiter, c'est généraliser* » (1982, 92). Se pose alors le problème de déterminer quel type de lecture, spécifique et optimale, impose le pastiche non satirique; à défaut de passer par l'impossible imitation d'un texte, ce dernier instaure une référence *généralisée* (ou globale ou plurielle ou synthétique) au corpus premier, sans en reprendre (ni en singer) des singularités attestées.

L'analyse d'une parodie reste, de ce point de vue, cumulative dans la mesure où elle se donne pour tâche, entre autres, de déceler les divers points d'articulation qui fondent la transformation dépréciative. L'appréhension d'un mimotexte ne saurait se limiter à ce fastidieux jeu de piste. Il lui faut, d'abord, identifier des *faits de style* pertinents, en retrouvant diverses manifestations préalables; ensuite, faire abstraction de ces mêmes indices sporadiques pour les considérer comme ce qu'ils sont désormais : des modèles virtuels, génériques. A bon droit, Proust en tient ainsi pour la brièveté du pastiche, à condition qu'il présente « des traits généraux qui, en permettant au lecteur de multiplier à l'infini les ressemblances, dispensent de les additionner⁹ ». Autant sinon plus que le simulateur qui tient la plume, c'est bien le lecteur lui-même qui *fait* le pastiche, en validant sa conformité au moyen d'innombrables inductions.

⁸ En histoire de la musique, le pastiche est très exactement un opéra centon, un pot-pourri rassemblant différents airs empruntés et adaptés à un nouveau poème dramatique.

⁹ Lettre à Jules Lemaître (mars 1909), in *Correspondance*, t. IX (1982, 63). On voit là que le reproche formulé par Reboux n'est aucunement fondé.

Pour apprécier ce mode de fonctionnement original, où toute similitude attestée subsume une quantité indéfinie d'autres similitudes, et où toute reconnaissance, nécessairement oublieuse d'elle-même, implique une aperception diffuse de l'ensemble du corpus sous-jacent, je retiendrai le seul spécimen de « L'Affaire Lemoine » intitulé *Dans un roman de Balzac*, que Proust publia d'abord en 1908 dans *le Figaro*, puis, onze ans plus tard sous une forme enrichie, dans le recueil des *Pastiches et Mélanges*¹⁰. On sait qu'il amorce une série d'autres « morceaux » où l'auteur s'essayait à « imiter la manière d'un certain nombre d'écrivains » – dont Flaubert, Sainte-Beuve, Saint-Simon, Michelet ou Renan – en conservant pour « thème unique » une « insignifiante affaire de police correctionnelle¹¹ » qui concernait, au début du siècle, la prétendue fabrication du diamant par l'escroc Lemoine.

La procédure éditoriale est en l'occurrence des plus explicites du fait que Proust, d'une part, signe le texte imitatif de son propre nom, d'autre part indique à la fois le genre (« un roman ») et l'auteur (Balzac) choisis. Le masque qu'il porte pour la circonstance, le scripteur le désigne du doigt en fixant avec précision une référence textuelle, en signalant de plus le processus mis en œuvre. Se trouve ainsi respectée la clause que Genette postule au principe de tout pastiche, à savoir qu'il ne peut pleinement s'accomplir que si est « conclu à son propos, entre l'auteur et son public, le 'contrat de pastiche' que scelle la co-présence qualifiée, en quelque lieu et sous quelque forme, du nom du pasticheur et de celui du pastiché : *ici, X imite Y* » (1982, 141). Notons en effet que le non-respect de cette contrainte suffirait à annuler le contrat en question, sans que soit pour autant modifiée la lettre du texte. On aurait alors affaire à un écrit apocryphe, à un *faux* indûment attribué par l'imitateur

¹⁰ J'utiliserai ici l'édition critique, faisant autorité, procurée par Milly (1970, 57-81).

¹¹ La formule figure dans une apostille insérée, sur le placard des *Pastiches et Mélanges*, pour rappeler l'argument anecdotique qui avait originellement servi de prétexte à « imiter la manière d'un certain nombre d'écrivains ».

qui, ne se faisant pas connaître, ne souhaite pas non plus être reconnu.

Une fois affichée comme telle, l'imitation littéraire ne peut se satisfaire d'une reproduction à l'identique, en quoi elle se différencie du plagiat¹² comme de la copie d'école effectuée dans les académies de peinture ou de sculpture. Elle ne devient significative qu'à partir du moment où elle débouche sur « une production nouvelle : celle d'un autre texte dans le même style, d'un autre message dans le même code » (Genette, *ibid.*, 91). Cette littérature de confection – ou, pour mieux dire, *sur mesure* – présuppose non seulement un examen méthodique dudit code, mais surtout l'élaboration d'un modèle théorique aux normes duquel devra se plier le pastiche. C'est pourquoi le matériel lexical, les structures syntaxiques et les thèmes privilégiés constituent autant d'ingrédients qu'il s'agit assurément d'isoler (comme le voulaient Reboux et Muller) mais plus encore d'abstraire, pour en assortir d'équivalents selon une recette préétablie.

Si l'on a bien affaire, en ce cas, à un *hypertexte* (ou texte greffé sur un autre « d'une manière qui n'est pas celle du commentaire », selon Genette), il faut noter que la relation qui l'unit à son support n'est ni fortuite, ni ponctuelle, ni simplement allusive. Une fois repérées, les spécificités matricielles de l'hypotexte déterminent, de façon à la fois nécessaire et suffisante, l'intégralité de l'hypertexte. Autrement dit, le passage de T_1 à T_2 ne s'effectue pas selon une dérivation spontanée; il implique la reconstitution intermédiaire d'un modèle commun T_0 , laquelle peut être, au besoin, plus ou moins formalisée. En toute rigueur, l'examen stylistique du pastiche de Balzac rédigé par Proust devrait être également apte à décrire, *mutatis mutandis*, le style de Balzac lui-même. Par un phénomène de transi-

¹² Du plagiat, qui ne tient qu'à une substitution de *voix* préservant la littéralité du modèle, le mimotexte apparaît en fait l'exact symétrique : c'est précisément pour égaler son modèle – et contrefaire la voix (ou le style) de l'auteur pastiché – qu'il doit éviter le remploi de segments attestés. Voir Jeandillou (2003).

tivité et de récursivité paradoxal, le pastiche se donne pour un compte rendu de lecture qui se lit lui-même comme le texte dont il rend compte : l'hypertexte n'est jamais, ici, que le résultat d'une transformation métatextuelle. On sait d'ailleurs que Proust avait envisagé de publier ses pastiches « avec des études critiques parallèles sur les mêmes écrivains, les études énonçant d'une façon analytique ce que les pastiches figuraient instinctivement, et vice versa¹³ ». Il n'en est pas moins remarquable que cette synthèse stylistique, comprise comme « genre assez secondaire », contraste avec un métadiscours qui serait à la fois pénible et ennuyeux.

L'adoption d'un hétérostyle ne laisse en conséquence qu'une part restreinte à l'innovation : parce qu'il doit avant tout pouvoir s'intégrer dans un cadre formel, le pastiche semble se limiter à un exercice d'application analogique, à l'articulation d'un *sujet* nouveau avec une *manière* typique. Sans être un simple redoublement mécanique, le travail d'adaptation se laisse décrire à l'aide de représentations mécanistes, comme le prouvent les métaphores de l'« automate » et du « gaufrier » employées par Sainte-Beuve (1842, 563 sq.), ou celle, proustienne, du métronome : « J'avais réglé mon métronome intérieur à son rythme [*de Renan*], et j'aurais pu écrire dix volumes comme cela¹⁴ ». Issue d'une programmation rigoureuse, l'écriture mimétique pourrait en théorie se développer indéfiniment, sinon à l'infini; mais sa fidélité reste proportionnelle au nombre des variables tolérées. Il lui faut *coller* à son modèle, faute de quoi il court risque de perdre toute efficacité. Voilà pourquoi Charles Nodier en faisait au contraire un phénomène de faible étendue par définition. Comme il ne s'attache qu'à la « forme du style », à cette « espèce de mécanisme qui se réduit à quelques moyens », la similitude qu'il engendre reste un simple effet de surface :

¹³ Lettre citée in *Pastiches et mélanges* (1971, 690).

¹⁴ *Correspondance* (1908), t. VIII (1981, 67).

Cette sorte d'imitation du style d'un auteur est un jeu d'esprit auquel tout le monde ne peut pas s'élever, et qui n'est pas susceptible d'un grand développement. Les tours familiers d'un écrivain peuvent se rencontrer, mais non pas l'ordre et la succession de ses idées. [...] La conception d'un plan est le résultat d'une manière expresse et particulière de sentir les rapports des choses, et il est à peu près impossible d'en deviner le secret. (1828, chap. XI-XII)

En l'occurrence, la fidélité n'excède le cadre de la phrase que si le texte source pêche déjà par « quelque défaut remarquable », et surtout par la pauvreté de sa construction. Sinon, l'illusion passagère s'estompe pour peu que soit pris en considération l'enchaînement des propositions, le « système de la composition » dans son entier. Exercice de critique en action, le pastiche devient corollairement une *vivante critique* de la lecture, mettant à l'épreuve la sagacité de « l'observateur qui s'attache à la pensée [... *et*] n'est pas longtemps dupe de l'erreur commune ».

Pour pouvoir être lu comme si l'auteur imité l'avait réellement rédigé, un texte doit en somme respecter des contraintes que l'on peut estimer contradictoires : les formulations doivent à la fois être largement attestées (*i. e.* repérables dans le modèle) et aussi totalement inouïes, sinon elles annuleraient l'effet de *similitude* soit par leur trop grande distance, soit par leur identité même. C'est pourquoi le pastiche, échappant en principe à l'intertextualité *stricto sensu* (il ne ressortit pas à l'incrustation d'un texte dans un autre), n'est pas non plus allusif – si l'on fait de l'allusion une mention à la fois non littérale et non explicite – puisque le contrat liminaire établit un renvoi patent au modèle. Ce type de texte demeure incontestablement référentiel, dans la mesure où il délimite rigoureusement son champ d'application, mais il l'est de façon vague, rien ne faisant l'objet d'une sélection distinctive au sein du domaine visé. Loin d'être saisi comme un objet singulier, le *terminus a quo* est

comme filtré, soumis à dilution; la référence en perspective qu'instaure le pastiche non parodique rend du coup inopérante, sinon inadéquate, toute tentative de reconnaissance ponctuelle.

Là où le *dictum* est vain, seul importe le *modus dicendi*. Et Proust s'en est bien avisé, qui prend soin de préciser : « C'est l'écrivain pastiché qui est censé parler, non seulement selon son esprit, mais dans le langage de son temps¹⁵ ». Bien plus que de *matérialité* textuelle ou même de *relation* de texte à texte, tout est affaire d'énonciation : l'idiolecte imité ne constitue jamais un donné, qu'il suffirait de reproduire, il fonctionne comme module de production. D'où la possibilité (et la nécessité), pour le scripteur *secondaire* qu'est Proust, de *faire parler* le narrateur balzacien et ses personnages suivant leur propre manière : la référence vague devient par là référence aux énonciateurs, non à leurs propos. Les énoncés tendant à s'auto-représenter en même temps qu'ils représentent (ou connotent) globalement un idiolecte choisi, chaque phrase est assortie d'un *comme dirait Balzac* sous-entendu, ce qui en fait l'équivalent d'une citation fictive¹⁶.

La participation, nécessairement active, du lecteur ne s'en trouve pas facilitée. Tandis que les grosses pochades de Reboux et Muller multiplient les signes de connivence en faisant appel à la *culture littéraire* du public, le pastiche proustien condense des faits de style qui, reconnaissables, déjouent par nature toute reconnaissance. Que faut-il au juste reconnaître ? Où commence et où s'arrête la prospection ? À ces questions, qu'il ne pose pas ouvertement, Milly apporte une longue liste de réponses en établissant, dans son appareil critique, force correspondances entre tel passage du texte proustien et tel extrait du corpus balzacien, auquel il est censé renvoyer parce qu'il en serait prétendument démarqué. L'éditeur postule ainsi que le « schéma » de la phrase initiale

¹⁵ Placard des *Pastiches et Mélanges*, loc. cit.

¹⁶ Voir Jeandillou (2001).

Dans un des derniers mois de l'année 1907, à un de ces « routs » de la marquise d'Espard où se pressait alors l'élite de l'aristocratie parisienne [...], de Marsay et Rastignac [*suit une énumération d'autres personnages*] faisaient cercle autour de M^{me} la princesse de Cadignan, sans exciter la jalousie de la marquise

est « emprunté » aux *Secrets de la Princesse de Cadignan* : « Dans un des premiers beaux jours du mois de mai 1833, la marquise d'Espard et la princesse [...] se promenaient dans l'unique allée qui entourait le gazon du jardin. » Si tel était le cas, l'exercice se bornerait à une élémentaire réécriture, fondée en particulier sur des substitutions paradigmatiques (de date, de noms, de lieux) et sur des permutations syntagmatiques. Or ce procédé, typique de la parodie, n'a rien d'imitatif en soi. L'amorce, unique, du texte proustien se doit d'être représentative non d'une phrase singulière mais des amorces balzaciennes dans leur ensemble, quelque diverses qu'elles soient en réalité¹⁷. Le jeu des repérages en devient du coup parfaitement déceptif, susceptible d'être sans cesse prolongé mais aussi annulé. Rien n'interdit en effet de *reconnaître* un possible patron stylistique dans les incipits des *Chouans*,

Dans les premiers jours de l'an VIII, au commencement de vendémiaire, ou, pour se conformer au calendrier actuel, vers la fin du mois de septembre 1799, une centaine de paysans et un assez grand nombre de bourgeois, partis le matin de Fougères pour se rendre à Mayenne, gravissaient la montagne de la Pèlerine...

de *L'Interdiction* – « En 1828, vers une heure du matin, deux personnes sortaient d'un hôtel situé dans la rue du Faubourg-Saint-Honoré [...] » – ou du *Cousins Pons* : « Vers trois heures de l'après-midi, dans le mois d'octobre de l'année 1844, un

¹⁷ Cf. Gollut et Zufferey (2000).

homme âgé d'une soixantaine d'années [...] allait le long du boulevard des Italiens [...] ».

Seule une synthèse de cas de figure divers – qui ont notamment en commun des mentions précises de date et de lieu, des imparfaits saisissant dans sa durée un procès déjà commencé, ou encore une extraction de personnages immédiatement saillants – peut conférer sa valeur emblématique à la phrase finalement élaborée, même si bien d'autres incipits balzaciens ne lui correspondent nullement. Privilégier, et de façon tout exclusive, le seul support des *Secrets*, c'est considérer le pastiche comme une rudimentaire marqueterie, un plagiat travesti, un assemblage de pièces éparées, modifiées juste assez pour former un nouveau texte cohérent et congruent par rapport au « thème » traité; alors qu'il exemplifie constamment, et tout uniment, un modèle absolu.

Plus que la vaste érudition du lecteur il sollicite sa *compétence*, autrement dit sa capacité à apprécier la distance (en même temps que la ressemblance) entre le produit unique d'une imitation et la pluralité des *souches* dont il émane. La logique de l'emprunt, dont Milly se réclame sans cesse, a donc une pertinence contestable : que la liste des invités soit « largement empruntée aux *Secrets* » est, à ce titre, aussi vrai qu'inadéquat puisque seul importe le critère de l'énumération, saisi *in abstracto*; pour les mêmes raisons, on ne saurait admettre que Proust ait « voulu reproduire la scène du dîner chez la marquise d'Espard », ni que son pastiche « se présente comme un condensé » de ce roman, auquel cas il n'en serait que la grimace parodique.

Il n'est certes pas de mon propos d'examiner par le menu l'ensemble des paramètres qui font de ces courtes pages un échantillon représentatif de *La Comédie humaine* tout entière. Les principaux d'entre eux ont été, du reste, bien mis au jour par la critique : composantes thématiques (aristocratie et bourgeoisie parisiennes, rivalités féminines, affaires politico-financières), dramatisation de la scène, alternance de dialogues et de commentaires explicatifs, descriptions non focalisées (par un narra-

teur *omniscient* s'il en fut), structures syntaxiques enchevêtrées (avec gloses et digressions en incise ou en apposition), etc., autant de traits constitutifs qui, incontournables dans une étude stylistique, ne retiendront pas ici mon attention. Plus central, quant à la question du « genre assez secondaire », est le statut des éléments inévitablement présents, tels quels, dans le mimotexte et dans le texte imité. Quoiqu'ils ne fonctionnent pas comme des liens intertextuels, encore moins comme des ligatures entre segments cibles et segments sources, ils n'en sont pas moins repris, et transplantés dans un nouveau cadre d'accueil. Or la légitimité des mots de Balzac lui-même, dans un écrit à la manière de Balzac, ne va pas de soi car le discours imitatif se dénature à se farcir de scories authentiques.

Le matériel concerné ? Il comprend, au premier chef, les noms propres des personnages (et, par voie de conséquence, leurs référents) : les Rastignac, Félix de Vandenesse, Rubempré, Nucingen et autres d'Arthez pullulent comme sous la plume de Balzac. Mais le transfert onomastique n'est pas en soi imitatif (tout au plus peut-il se lire comme *corrélatif* à un univers romanesque bien connu), il ne le devient qu'à travers la déclinaison exacerbée des noms : ce qui fait style c'est la profusion (et la figuration des personnages qu'elle autorise¹⁸), non la pure incrustation d'objets patronymiques. L'appellation « le petit d'Esgrignon » qu'utilise la marquise pour désigner (tout comme fait la princesse de Cadignan dans *Les Secrets*) Victurnien d'Esgrignon, reste un remploi contingent qui n'a de raison d'être que sa forme hypocoristique. Plus subtil est le recours intempestif au prénom, que le narrateur s'autorise pour établir une familiarité immédiate avec les hautes personnalités mises en scène. Proust, qui s'étonne de les « voir appeler tout d'un coup,

¹⁸ Dans *Contre Sainte-Beuve*, Proust dénonce cette gratuité de la figuration : « Presque tous les personnages de Balzac sont rangés là autour du narrateur comme des 'à-propos', ces 'cérémonies' que la Comédie-Française donne à l'occasion d'un anniversaire [...]. Chacun y va de sa réplique comme aussi dans les dialogues des morts, où on veut faire figurer toute une époque. À tout instant un autre paraît » (1954, 251).

et quand on a encore peu parlé d'eux, par leurs prénoms¹⁹ », exploite ce trait de « vulgarité » balzacienne à trois reprises :

Athénaïs [*i. e. la Marquise d'Espard*] ne se sentait pas de joie en voyant revenir chez elle l'amant...

– Il croyait sans doute y rencontrer M. de Rubempré dont il admire le talent, répondit Diane [*la Comtesse de Cadignan*]...

– Mais j'aurais cru qu'on en avait toujours fabriqué, répondit naïvement Léontine [*de Sérizy*].

On voit comment se met en place le processus de généralisation, qui consiste non pas à remployer, une ou plusieurs fois, un ou plusieurs éléments précis, mais à faire de tout emploi l'indice de *n* emplois préalables. Ainsi l'unique occurrence des capitales chez Proust – « ce regard à double entente, véritable privilège de ceux qui avaient longtemps vécu dans l'intimité de MADAME » – peut-elle représenter (en même temps que la Duchesse de Berry) et les quatre occurrences analogues qui émaillent *les Secrets* et d'autres encore, dispersées ici où là dans le corpus d'origine. La reprise, fût-elle littérale, demeure toujours référentiellement opaque parce qu'elle se veut évocatoire *en puissance*. Les propos prêtés au baron de Nucingen – « *Fous esde le frai brodecdir tes baufres, à la Jambre* » – fonctionnent de semblable façon. Toute vague qu'elle est, la référence n'a rien de flou, eu égard à la netteté du procédé d'altération phonético-graphique, et à la claire identification de la parlure alsacienne.

Ce mouvement généralisant ne peut que gagner en efficacité (donc en extension) quand il concerne, mieux qu'un terme singulier, une formulation typique. Comme l'a signalé Genette (1982, 85), l'expression « M. de Talleyrand, ce Roger Bacon de la nature sociale » est forgée, par Proust, à partir d'une « classe de locutions idiomatiques » qui, chez Balzac, sont à la fois dif-

¹⁹ *Contre Sainte-Beuve* (1842, 239).

férentes (par les noms qu'elles rapprochent) et similaires (en vertu de leur fondement métaphorique²⁰). C'est le moule sémantico-syntaxique qui est réutilisé pour produire un *balzacisme*. Or quoi de plus vague, et de plus rigoureusement ciblé néanmoins, que cette formule : *x, le y de z ?* Tout nouvel hapax qu'elle engendre – « la maîtresse de maison, cette carmélite de la réussite mondaine²¹ » – constituera, textuellement, *du* Balzac sans être jamais, *sui generis*, *de* Balzac.

Mais, si la littéralité cède le pas, en pareil cas, à la structure, elle n'est cependant pas exclue de l'exercice :

Un bref énoncé peut passer littéralement du texte-modèle à son pastiche, à condition d'être déjà, dans son texte d'origine, passé à l'état itératif de stéréotype, ou, comme on dit couramment et non sans raison, de *tic* stylistique. (Genette, *ibid.*)

Entreraient dans cette catégorie les références qui, dans la prose balzacienne, concernent les romans déjà publiés par l'auteur. Proust multiplie ainsi, à l'instar de son modèle, les titres d'œuvres entre parenthèses, toujours assortis d'un même infinitif d'injonction : « (Voir le *Cabinet des Antiques*) », « (Voir *Une fille d'Ève*) », « (Voir *Les Illusions perdues*) ». Rigide, la référence l'est ici dans la mesure où le titre, équivalent d'un nom propre, vise directement l'ouvrage en question; mais, au niveau même du pastiche (compris comme discours médiateur), elle redevient lâche puisqu'elle a pour terminus non point telle identique mention chez Balzac, mais le procédé même de la référence intertextuelle. Ce double fonctionnement vaut également pour les protocoles explicatifs qui font de cette prose narrative un discours lourdement

²⁰ Ce dispositif linguistique est analysé par Gary-Prieur (1994, 117 sq.).

²¹ *Ibid.* Dans le pastiche – par ailleurs sans commune mesure avec celui de Proust – qu'il a publié sous le titre « La seconde carrière de Rastignac », Jean-Louis Curtis recourt au même schéma à propos d'un habile chauffeur qualifié de « Mozart du volant » (1982, 75).

didactique. Aux innombrables *voici pourquoi* de son prédécesseur, Proust préfère une longue phrase justificative – « Pour comprendre le drame qui va suivre, et auquel la scène que nous venons de raconter peut servir d'introduction, quelques mots d'explication sont nécessaires » – qui lui permet d'insérer ensuite trois paragraphes rétrospectifs. Et l'on notera que le pastiche est bien, sous ce rapport encore, le pendant des essais critiques réunis, en particulier, dans *Contre Sainte-Beuve*. Les reproches, explicitement formulés là,

Le style ne suggère pas, ne reflète pas : il explique. [...] Quand il y a une explication à donner, Balzac n'y met pas de façons; il écrit *voici pourquoi* : suit un chapitre. De même, il a des résumés où il affirme tout ce que nous devons savoir, sans donner d'air, de place. [...] Il ne cache rien, il dit tout. (*op. cit.*, 244 et 248)

se retrouvent implicitement dans *L'Affaire Lemoine*, qui n'en est jamais que l'exemplification parallèle.

Au nombre des pseudo-emprunts il faut encore compter, évidemment, les items typiques du vocabulaire balzacien. Mais le pastiche proustien n'est pas (à l'inverse de ceux de Reboux) une mosaïque, habilement redessinée, de mots choisis pour leur taux de fréquence élevé : sa représentativité n'est pas qu'affaire de statistique. Le paradigme retenu – *rout, élite, aristocratie parisienne, jalousie, grandeurs, réussite mondaine, coquetterie, illustre, élégant, profond, supérieur, sublime génie, comédie, belles âmes, chef-d'œuvre...* – doit servir à représenter un monde fictif (celui de l'anecdote relatée) et, conjointement, un matériel lexical caractéristique (celui de l'auteur Balzac). À la dénotation s'ajoute donc une connotation autonymique qui, indispensable, ne constitue pas encore le dernier niveau de signification auquel souhaite atteindre Proust. Loin d'homogénéiser la sélection, l'essentiel est d'y créer des effets de disparate propres à montrer, mieux qu'un idéal *style Balzac*, « la vulgarité de son langage. Elle était si profonde qu'elle va jusqu'à corrompre son

vocabulaire, à lui faire employer des expressions qui feraient tache dans la conversation la plus négligée ». Et l'on ne s'étonnera pas que les illustrations fournies à l'appui de cette thèse dans *Contre Sainte-Beuve* (*op. cit.*, 230) fassent ici retour : le « Il avait froid dans le dos », concernant d'Arthez chez Balzac, s'applique désormais au baron de Nucingen; quant au trivial « Mme Firmiani suait dans ses pantoufles », il constitue le mixte syncrétique de deux passages des *Secrets* – « cette femme souffrait dans son cœur et suait dans sa robe » – et d'*Une fille d'Ève* – « elles auraient volontiers donné leurs plus jolies pantoufles pour qu'il lui arrive malheur ».

On aura compris que le pastiche Balzac se signale moins par une « organisation nouvelle des emprunts », comme le veut Milly, que par l'annulation même des emprunts qu'il effectue. La double opération d'extraction / recomposition, dans le domaine lexical, ne *détourne* pas le texte initial; elle cherche au contraire à le contourner, voire à en détourner le lecteur, qui n'a pas à aller quérir ailleurs (là où ce fut) ce qui advient sous ces yeux. L'artifice de simulation est en fait double : il consiste d'une part à faire comme si Balzac *avait pu dire* cela, d'autre part à faire comme s'il ne l'avait *en réalité jamais dit*. Les emprunts que l'on peut collecter ne valent ni par leur authenticité, ni même par leur concentration; la nécessaire invention inhérente au pastiche est bien « récréation », dans la mesure où elle permet d'opérer, non le contrecalque, mais comme la négation d'un texte antérieur qui ne subsiste qu'à l'état de spectre, de grille générative. En théorie, le brouillage des sources devrait être tel qu'il les laisse toutes *reconnaître* sans permette de les *retrouver* jamais. A travers ce prisme ou ce kaléidoscope stylistique, la multiplication infinie des ressemblances fait que chaque élément singulier en évoque quantité d'autres, analogues mais toujours différents. Les faire rejouer dans un contexte nouveau, et pour les doter des mêmes effets, c'est les convertir en signaux typiques, donc les annihiler en tant que collages ponctuels.

Ainsi la reformulation mimétique en vient-elle à occulter cela même qui la fonde, à savoir qu'il y a bien *un* texte originel

– court ou long, simple ou complexe, unifié ou non, cela n’importe guère – dont elle est foncièrement tributaire. Troublé par l’acte même de l’itération énonciative, ce rapport de dépendance et de présupposition s’en trouve virtuellement anéanti : il n’y a plus un texte déduit d’un autre par l’intermédiaire d’un cadre commun, mais seulement *du* texte, sans avant ni après. Et sans doute entrevoit-on là l’exacte finalité du pastiche, qui est pour l’imitateur de se rendre maître et possesseur de son modèle, et pour le lecteur de croire, par convention temporaire, à un faux-semblant. C’est d’ailleurs pourquoi le pastiche non expressément satirique a si aisément partie liée avec la mystification, dès que l’illusion devient leurre et l’exercice de style supercherie (avec imputation apocryphe ou supposition d’auteur²²) : foin de référence vague désormais, tout est mis en œuvre pour garantir l’intégrité d’un prétendu document holographe.

Mais l’admirateur de Ruskin n’a pas de si mesquines ambitions. Vers l’imitation absolue, pure de toute récupération directe, il tend assurément bien mieux que tous les amuseurs qui se sont essayés à cette pratique depuis Reboux et Muller²³. Il ne se prive cependant pas des facilités que lui offrent et l’ampleur phénoménale du corpus et le mode de diffusion, journalistique *in principio*, de son *Affaire Lemoine*. Quelque vertu qu’il concède à cette « affaire d’hygiène », l’auteur lui dénie aussi (on l’a vu) toute importance et tout sérieux. Ce qui justifie notamment les anachronismes – les dates de 1905 et 1907 sont incompatibles avec la vraisemblance balzacienne – et surtout l’intrusion abrupte et incongrue de « Paul Morand, un de nos plus impertinents secrétaires d’ambassade ». Tardivement ajoutée, lors de la réédition en volume, cette mention ludique²⁴ révèle

²² Voir Jeandillou (1989 et 1994, chap. IV, 3-7).

²³ Il convient toutefois de signaler la haute qualité des pastiches consacrés à Proust par Perrin (1952, 161-176), Griffe (1957, 107-109), Ferry (1958-1973), Curtis (1972, 27-55; 1982, 147-174) et Maurois (1929).

²⁴ De cette connivence rigoureusement extratextuelle on trouve une autre manifestation, qui confine au *private joke* et (surtout) à la prédiction, dans le pastiche consacré à Flaubert : « Laissant le luxe aux vaniteux, ils [...] »

la plasticité du pastiche, et son extrême tolérance à l'hétérogène. Parce qu'elle tient du divertissement, et qu'elle n'a pas pour objectif de *faire vrai*, la fantaisie peut n'être pas crédible sans perdre sa dimension mimétique.

Pis, elle peut aussi perdre de son mimétisme – en sombrant dans la réécriture substitutive – sans compromettre la dynamique générale qui préside à sa fabrication comme à son interprétation. Voici un bel exemple de cette capacité à brocher des « morceaux » parfaitement disparates, pour les amalgamer à ce *pâté* qu'est, étymologiquement du moins, le pastiche :

Napoléon, Montcornet, n'y a-t-il pas entre ces deux noms comme une sorte de ressemblance mystérieuse ? Je me garderais bien d'affirmer qu'ils ne sont pas rattachés l'un à l'autre par une sorte de lien occulte. Peut-être notre temps, après avoir douté de toutes les grandes choses sans essayer de les comprendre, sera-t-il forcé de revenir à l'harmonie préétablie de Leibniz. Bien plus, l'homme qui était alors à la tête de la plus colossale affaire de diamants de l'Angleterre s'appelait Werner, Julius Werner, Werner ! ce nom ne vous semble-t-il pas évoquer bizarrement le moyen âge ? Rien qu'à l'entendre, ne voyez-vous pas déjà le docteur Faust, penché sur ses creusets, avec ou sans Marguerite ? N'implique-t-il pas l'idée de la pierre philosophale ? Werner ! Julius ! Werner ! Changez deux lettres et vous avez Werther. *Werther* est de Goethe.

Cette spéculation sur le nom propre du personnage, où le narrateur parle à la première personne et s'adresse à un *vous* anonyme, est largement démarquée de celle qui figure au début du *Z. Marcas* de Balzac :

MARCAS ! Répétez-vous à vous-même ce nom composé de

auraient dans leur chambre un capitonnage de liège qui amortit le bruit des voisins ».

deux syllabes, n'y trouvez-vous pas une sinistre signifiante ? Ne vous semble-t-il pas que celui qui le porte doit être martyrisé ? [...] Je ne voudrais pas prendre sur moi d'affirmer que les noms n'exercent aucune influence sur la destinée. Entre les faits de la vie et le nom des hommes, il est de secrètes et inexplicables concordances [...]. Examinez encore ce nom : Z. Marcas ! Toute la vie de l'homme est dans l'assemblage de ces sept lettres. Sept ! le plus significatif des nombres cabalistiques.

Extérieur à la narration, qu'il interrompt sans bousculer (comme ailleurs par une analepse) la linéarité chronologique, le commentaire use de longues interro-négations et de brèves exclamations, de tournures jussives et de termes aussi bien alchimiques que métalinguistiques. On constate que l'hypotexte, nettement circonscrit, donne lieu à une transposition méthodique qui n'entrave pas cependant son identification. Peut-être atteint-on ici la limite de ce que j'ai cru pouvoir appeler référence vague, étant donné que trop de similitudes consécutives rendent difficilement neutralisable le parallélisme entre les deux passages. Une fois mise au jour, l'articulation apparaît trop étroite pour que le texte second soit potentiellement *rapportable* à d'autres patrons séquentiels.

Mais cette légère transgression de la règle du jeu ne ruine pas tout l'édifice; lançant comme un défi au lecteur, amateur ou spécialiste²⁵, la référence tacite sollicite fugitivement sa mémoire sans la contraindre. Une déceptivité chasse l'autre, en quoi elle fait encore partie du jeu puisque tout est affaire de déplacement, fût-ce au prix de simples remplacements.

Condensant en un court espace une somme de caractéristiques initialement disséminées, le pastiche proustien entretient une

²⁵ Les exégètes, au vrai, semblent n'avoir pas relevé ce défi. À l'instar de Milly, pourtant grand découvreur d'« emprunts », ils font silence sur le problème.

relation métonymique avec son modèle, dans la mesure où il en constitue, fictivement, un supplément miniaturisé, une expansion contiguë. Du point de vue de son mode de signification, il en propose au contraire une représentation par analogie, qui fait de cet objet textuel la métaphore d'un système sémiotique. Utile en pratique, le repérage des sources et des récurrences n'a donc rien d'indispensable en théorie, car le régime de la lecture se fonde ici sur une convention d'imitation globale : dans cette espèce d'image de synthèse verbale, la similitude des énoncés est tout entière subordonnée à une simulation énonciative. Le pastiche fait référence vaguement à son modèle parce qu'il le *parle* sans cesse.

Ainsi s'expliquent les sévères objections formulées, dans la *Recherche* même, à l'encontre notamment de la « froideur du pastiche » ou encore du « démon du pastiche, qui altère la forme la plus naturelle et la plus sûre de soi » (*R*² III, 544 et 871; II, 368). Plus que d'un simulacre lexico-syntaxique, c'est d'une pure simulation énonciative qu'il se soutient; et nul ne saurait en abuser sans risquer d'y perdre sa propre voix, et sa voie propre.

Bibliographie

Jean-Louis Curtis, *La Chine m'inquiète*, Paris, Grasset, 1972.

Jean-Louis Curtis, *La France m'épuise*, Paris, Flammarion, 1982, rééd. coll. « Point-Seuil », 1984.

Léon Deffoux, *Le Pastiche littéraire, des origines à nos jours*, Paris, Delagrave, 1932.

Jean Ferry, *Un chapitre posthume du Temps retrouvé*, Collège de 'Pataphysique, 1958-1973.

Marie-Noëlle Gary-Prieur, *Grammaire du nom propre*, Paris, PUF, 1994.

Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.

Jean-Daniel Gollut et Joël Zufferey, *Construire un monde. Les phrases initiales de "La Comédie humaine"*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, 2000.

Georges Griffé, *Ressemblance garantie*, éditions de Paris, 1957.

Jean-François Jeandillou, *Supercherries littéraires : la vie et l'œuvre des auteurs supposés*, 1989, nlle éd. Genève, Droz, 2001.

Jean-François Jeandillou, *Esthétique de la mystification. Tactique et stratégie littéraires*, Paris, Minuit, 1994.

Jean-François Jeandillou, "L'inflexion des voix chères", *Poétique* 125 (Paris, Éditions du Seuil), 2001, 63-74

Jean-François Jeandillou, "Non bis in idem : le plagiat au risque de la linguistique", *Poétique* 134, 2003, 183-192.

Albert Kies, "À Combrai", in *Sardines à l'instar*, Louvain, éditions Nauwelaerts, 1952.

Georges-Armand Masson, *A la façon de...*, Paris, Ducray, 1949.

André Maurois, *Supplément à Mélanges et pastiches*, Paris, Éditions du Trianon, 1929.

Jean Milly, *Les Pastiches de Proust*, 1970, reprint Genève, Slatkine, 1994.

Charles Nodier, *Questions de littérature légale* (1812-1828), Genève, Droz, 2003.

Michel Perrin, *Monnaie de singe*, Paris, Calmann-Lévy, 1952.

Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, coll. Idées, 1954.

Marcel Proust, *Pastiches et mélanges*, 1919, éd. par P. Clarac, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1954.

Marcel Proust, *Correspondance de Marcel Proust*, Paris, Plon, t. VIII- IX-XVIII, 1981-1982-1990.

Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, éd. sous la dir. de Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1988-1989.

Paul Reboux, *À la manière de...*, (t. III), Paris, Grasset, 1925.

Paul Reboux, *Mémoires*, Paris, éd. Haussmann, 1956.

Paul Reboux et Marcel Muller, *A la manière de...*, Paris, Grasset, 1908-1910 (trois séries refondues dans une « édition définitive » en 1913, suivie d'une autre en 1920).

Charles-Augustin Sainte-Beuve, *Port-Royal*, 1842, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1953, t. I.

Page laissée blanche intentionnellement

Marcel Proust journaliste. Réflexions sur les « Salons parisiens » du *Figaro*

Guillaume Pinson

Résumé : Dans cet article, nous analysons la poétique journalistique de la série des « Salons parisiens » que Marcel Proust publie dans le Figaro en 1903-1904. Proust est très attentif à l'esthétique médiatique de la mondanité, à ses règles formelles (concision, référentialité, périodicité, collectivité de l'écriture) et topiques (la sociabilité et les réseaux sociaux, l'histoire littéraire et mondaine). En outre, la temporalité cyclique de la mondanité et les tentations de la fictionalisation de l'écriture de l'actualité mondaine dessinent un riche horizon imaginaire pour le futur auteur de la Recherche. La poétique médiatique engage ainsi l'écrivain-journaliste dans une réflexion sur l'esthétique littéraire, où se mêlent remémoration nostalgique du passé et anticipation des beautés à venir, qui trouveront dans le roman le cadre idéal de leur expression.

« nul n'échappe,
décidemment au
journalisme... »
Mallarmé, *Divagations*.

Des articles du jeune Marcel Proust, articles divers de mondanités, de mode, d'essais littéraires, de pastiches, etc., la critique a pris l'habitude, non sans raison, de les considérer comme des états antérieurs, préparatoires, de *À la Recherche du temps perdu*. « Dans ces 'œuvres' [*Jean Santeuil* et *Contre Sainte-Beuve*], qui ne sont, comme les textes précédemment recueillis dans *Mélanges* ou *Chroniques*, rien d'autre que des brouillons de la

Recherche du temps perdu, nous voyons apparaître tout une série d'états premiers de certains épisodes » (Genette 1966, 63). Les éditions d'articles de Proust ont habitué les lecteurs à cette interprétation. Ainsi les « fragments désordonnés » (Picon 1999, 13), le « désordre » de « cette masse incohérente » (*ibid.*, 18) : tous ces écrits « précédant la *Recherche* participent même de l'incubation du roman. Ces brouillons sont le bouillon de culture des images, bons mots, exemples, citations artistiques de la *Recherche* » (*ibid.*, 22). Mêmes observations dans l'édition de Thierry Laget (1994, I) : « dans leur disparate, les *Essais et articles* de Marcel Proust ne sont qu'une seule et unique journée de lecture, une journée de lecture qui dure un demi-siècle, et se transforme insensiblement en journée d'écriture ».

Pourtant, il faudrait revenir sur ces constats, qui font mine d'oublier la destination première des articles de Proust : journaux et revues. D'évidence, Marcel Proust appartient à cette longue lignée qui, de Barbey d'Aurévilly et Gautier à Vallès et Mirbeau, composent la figure complexe de ces « écrivains-journalistes » qui traversent le XIX^e siècle (Melmoux-Montaubin 2003). Tant bien que mal, non sans déplaisir et coups de gueules, ces êtres hybrides doivent accomplir un projet littéraire en s'accommodant de participations inévitables à la presse, et subissent, souvent jusqu'au cœur de leur poétique, l'influence de la « révolution médiatique » qui a ébranlé le siècle (Thérenty et Vaillant 2001). Suivant ce point de vue, les textes préparatoires mais « désordonnés » de la *Recherche* ne sont pas que des brouillons : ils sont aussi l'ordre même d'une poétique médiatique qui impose à l'écriture ses rythmes de production et un cahier des charges varié.

À l'évidence, la carrière de Proust-écrivain est ainsi affectée par sa part « médiatique ». Lorsque, en 1896, il rassemble certains de ses textes dans *Les Plaisirs et les jours*, le jeune auteur ne fait que confirmer la prééminence du modèle journalistique, fragmentaire et quelque peu éparpillé, auquel il essaye de donner une certaine unité grâce au recueil. Comme le rappelle Melmoux-Montaubin (2003, 261), la forme du recueil permet

d'« orchestrer une entrée en littérature » en donnant l'occasion au journaliste, à peu de frais, de légitimer des textes disparates : « Elle autorise l'aspirant écrivain à puiser dans un stock de textes totalement ou partiellement publiés [...]. Le discours dévalorisant sur la presse est ainsi racheté par la 'mise en livre' [...]. En ce sens, le recueil n'est pas seulement une opération facile; il possède aussi une vocation rédemptrice. »

Mais au contraire de la plupart de ses aînés du XIX^e siècle qui se sentent une vocation littéraire mais exècrent leur collaboration, souvent forcée, au journal, Proust ne semble pas avoir éprouvé de déchirement particulier à cet égard. C'est bien volontiers qu'il prête sa plume à l'un ou l'autre journal, et l'on se souvient de l'épisode d'*Albertine disparue* où le héros, heureux de la publication de son article dans *le Figaro*, parle avec émotion de ce « pain spirituel qu'est un journal, encore chaud et humide de la presse récente », « pain miraculeux, multipliable, qui est à la fois un et dix mille, et reste le même pour chacun tout en pénétrant à la fois, innombrable, dans toutes les maisons » (R² IV, 148). On ne peut mieux exprimer la réconciliation de l'écrivain avec le périodique, qui lui offre le bonheur de la publication; faut-il le rappeler, à l'origine du *Contre Sainte-Beuve* – et par conséquent, à l'origine de la *Recherche* – il y avait un projet d'articles (Tadié 1996, 80-81)... Créateur d'une œuvre éminemment personnelle, Proust considère aussi que la presse a sa beauté, hétéroclite et multiple.

Essaimés entre le *Mensuel*, le *Banquet*, la *Revue Blanche*, le *Figaro*, le *Gaulois* et certains autres, les textes de la jeunesse de Proust, pour la plupart, étaient ainsi destinés au journal et à la revue, petits essais, littéraires et autres, lancés au cœur du continent périodique. Il est difficile aujourd'hui d'imaginer un écrivain de la stature de Proust renoncer à une voix personnelle pour nourrir ce monstre toujours affamé qu'est la presse. Et pourtant, « fable sur le temps » comme la qualifie Paul Ricœur (1983, 246), *À la recherche du temps perdu* a certainement puisé l'origine de sa rêverie sur la temporalité au cœur d'une société qui, scandant plus que jamais les heures et les minutes à travers

une industrie médiatique, n'en accélère pas moins les rythmes de l'obsolescence et de l'oubli. L'hypothèse selon laquelle le projet esthétique proustien puise à une source médiatique (parmi d'autres) mérite donc l'attention. On sait que les esthétiques modernes se sont constituées en réaction à la périodicité, par résistance ou collaboration aux exigences nouvelles et « industrielles » de l'écriture (Vaillant 2003).

La série des « Salons parisiens » que Proust publie dans le *Figaro* en 1903 et 1904¹ est un bon exemple d'une écriture destinée au journal et en même temps attirée par la fictionalisation et l'expression plus personnelle. Ponctuels, d'une amplitude limitée et publiés à un rythme irrégulier, les « Salons parisiens » participent néanmoins d'une écriture de l'élégance et de la mondanité courante dans la presse du XIX^e siècle : du « Courrier de Paris » de Delphine de Girardin dans *La Presse* à la *Dernière Mode* dont Mallarmé assure seul la rédaction, Proust s'inscrit dans le prolongement d'une observation journalistique où s'entremêlent regard esthétique et chronique sociale. Dans ces articles, on sent la tension entre le désir de déborder les limites du journal et la nécessité de produire un texte répondant aux exigences médiatiques. Après avoir commencé son article consacré au salon de Mme Lemaire par un pastiche de Balzac, Proust s'interrompt :

¹ Nous retenons, plus ancien que la série des « Salons », « Une fête littéraire à Versailles » (désormais noté FL) paru dans *Le Gaulois* du 31 mai 1894. Dans la série des « Salons parisiens » du *Figaro* : « Un salon historique. Le salon de S. A. I. la princesse Mathilde » (SH), 25 février 1903; « La cour aux lilas et l'atelier des roses. Le salon de Mme Madeleine Lemaire » (CL), 11 mai 1903; « Le salon de la princesse Edmond de Polignac. Musiques d'aujourd'hui échos d'autrefois » (SPEP), 6 septembre 1903; « Le salon de la comtesse d'Haussonville » (SCH), 4 janvier 1904; « Le salon de la comtesse Potocka » (SCP), 13 mai 1904. On peut ajouter le pastiche de Saint-Simon : « Fête chez Montesquiou à Neuilly », paru le 18 janvier 1904. Nous parlerons peu de « La comtesse de Guerne » (paru le 7 mai 1905), qui est essentiellement une critique des talents musicaux de la comtesse. Tous ces textes sont disponibles dans les éditions de Laget (1994) et Picon (1999).

Mais cette manière de raconter, outre qu'elle ne nous appartient pas en propre, aurait le grand inconvénient, si nous l'adoptions pour le cours entier de cet article, de lui donner la longueur d'un volume, ce qui lui interdirait à jamais l'accès du *Figaro*. Disons donc brièvement... (CL)

C'est bien de « raconter » qu'il s'agit, mais comment ? Que signifie avoir sa voix propre dans un genre aussi contraignant que le journal ? Indubitablement, le récit de presse, assez impersonnel et limité, est attiré par l'hypertrophie du roman qu'il conçoit comme un idéal. Sans cesse l'écriture des « Salons » sera ainsi écartelée entre la plate description et le « décollage » de l'imagination, entre les élans retenus et les décrochages. Les exigences du compte rendu doivent souvent l'emporter : dans la « Fête littéraire à Versailles », Proust effectue l'énumération scrupuleuse de cent vingt-deux noms d'invités. Le journaliste n'est alors que le plat transcripteur d'une soirée mondaine qui doit limiter au maximum l'expressivité : c'est le style « carnet mondain »². Pourtant, on ne peut s'empêcher de songer que Proust prend un certain plaisir à saisir sur le vif ces petits spectacles d'élégance :

Mme la comtesse Greffulhe, délicieusement habillée : la robe est de soie lilas rosé, semée d'orchidées, et recouverte de mousseline de soie de même nuance, le chapeau fleuri d'orchidées et tout entouré de gaze lilas. (FL)

On sait, grâce à une lettre de Proust adressée à Montesquiou, qu'à l'origine cette description de Mme Greffulhe et de certaines autres invitées était plus longue (Proust 1970, lettre LXXVIII). Les élans de l'écrivain-journaliste ont été bridés : bon exemple de contrainte médiatique, les ciseaux de la rédaction ont réduit et modifié le texte de Proust. Ce petit épisode est sans doute moins

² Proust fait par exemple insérer une de ces notes très concises dans *Le Gaulois* du 25 mai 1897.

anodin qu'il n'y paraît. Si l'on connaît bien l'influence des mémorialistes – Saint-Simon, la comtesse de Boigne – sur Proust, il reste encore à montrer que c'est aussi dans le journal que la rhétorique mondaine légère, la fascination pour la toilette, le goût de l'observation des corps, des mimiques et de la société, prendront une part de leurs origines et trouveront le lieu de leur première expression. C'est bien là aussi, au cœur de cette poétique du désordre qu'est l'écriture périodique, que Proust pourra mettre à l'épreuve sa méthode de travail : « par fragments, par morceaux, très différents de longueur, de ton, de contenu » (Tadié in Proust, R² I, XI).

Cette relecture du jeune Proust, dont nous ne pouvons que proposer une esquisse, n'a donc pas le roman pour horizon, mais le journal. Elle devrait idéalement se situer entre sociocritique – attentive à la construction d'effets esthétiques au cœur de ce genre collectif et social qu'est le journal – et analyse des modulations d'une poétique de l'écriture périodique, qui a ses contraintes propres : formatage (contraintes d'espace), collectivité de l'écriture, périodicité, référentialité (Thérenty 2003). L'analyse de la poétique médiatique révèle en outre une pratique généralisée du récit : on sait que la presse d'avant 1914 est à la fois soumise aux impératifs de l'actualité et tentée par les « décrochages » narratifs, pratique très disséminée dans le discours social et qui ne permet pas de situer clairement la frontière de cette mise en forme « romanesque » de la réalité³.

Confronté à ce que l'on peut qualifier de « sociabilité médiatique » – puisque les « Salons parisiens » sont la représentation, dans le journal, de la mondanité –, il convient d'affiner l'optique sociocritique. Par sociabilité médiatique, on peut entendre la représentation du groupe et des rapports des individus entre eux, et la façon dont une communauté « s' imagine » (Anderson 1994) dans le périodique. Cette société du journal n'est sans doute pas très différente à certains égards de la « société du roman » selon Claude Duchet (1973); s'il faut

³ Ou « gnoséologie romanesque » selon Marc Angenot (1989, 177-202).

lui retrancher certains procédés de polyphonie propres au roman, il convient de lui ajouter ceux de l'accumulation périodique – donc de temporalités spécifiques – et de la multiplicité des voix qui concourent à son élaboration⁴. Parce qu'elle est construction d'un récit et médiation, et non simple sténographie du réel, la sociabilité médiatique s'élabore aussi en tant que fiction de sociabilité, c'est-à-dire mise en scène très largement imaginaire de la mondanité et de l'élégance. Cette « socio-poétique » (Robin 1993) de la communauté n'est cependant en rien isolée du réel, car la fiction produit des repères communs, une mémoire, elle est potentiellement un objet d'échange doté d'une grande valeur sociale⁵. Les « Salons » de Proust exploitent ainsi quatre points essentiels de la sociabilité médiatique : la mise en scène des réseaux sociaux, la « spectacularisation » de la mondanité, l'inscription dans l'Histoire, et enfin la fictionalisation de la sociabilité. Ces deux derniers points montrent que des aspects importants de l'esthétique proustienne ont trouvé dans le journal un cadre d'expression favorable : la sensibilité à la temporalité et ce qu'Alain Roger nomme l'« artialisation » (Roger 1978), nous y reviendrons.

Les liens sociaux concrets qu'établit le journal, il revient donc au journaliste de les mettre en scène et de les animer. Intercesseur et médiateur, le journaliste guide son lecteur : « Suivez-moi rue de Berri, et ne nous attardons pas trop, car la soirée n'y commence pas tard » (SH). On se promène, un peu au hasard, dans les salons :

Mais voici Mlle Reichenberg, toute gracieuse, habillée de

⁴ Selon la perspective du discours social, il faudrait tenir compte – ce qui sera impossible ici – de toutes ces voix qui répondent à celle de Proust dans son écriture de la sociabilité médiatique, cette cohorte de chroniqueurs et journalistes qui contribuent à publiciser la mondanité.

⁵ « La fiction – à l'intersection de l'imaginaire et de la narration – a partie liée, profondément, avec l'autre, le collectif ou, comme aurait dit Norbert Élias, l'interdépendance : la fiction est, en soi, une forme de sociabilité » (Heinich 2002, 894).

rose pâle et coiffée d'un large chapeau blanc que couvrent de grandes plumes roses. (FL)

Ce « voici » qui ouvre la description peut être tenu pour représentatif de l'écriture de la mondanité dans le journal. Ce verbe défectif condense le moment de l'action et le moment de l'écriture, tout en présentant un fort indice d'oralité : il contribue à « dramatiser » la scène. C'est aussi une discrète désignation du texte par lui-même, la marque qu'il va « présenter » quelqu'un, c'est-à-dire « écrire » un autre invité, qu'un nouvel acte d'écriture se prépare : « *Voici* M. Straus, l'avocat bien connu, et Mme Straus, née Halévy, à qui son esprit et sa beauté donnent une puissance de séduction unique... » (SH). Mais chaque invité ainsi présenté ne vaut rien en soi : il ne vaut que dans la chaîne sociale, mondaine et familiale qui le relie aux autres invités. Le chroniqueur doit donc éclairer les différents points de ces réseaux et, nullement intimidé par leur complexité, Proust n'hésite pas à se lancer dans de longs développements explicatifs où transparaissent incidemment son goût pour Saint-Simon et les mémorialistes :

Par son mariage, Mlle Singer, dont la sœur avait épousé le duc Decazes, et qui vivait déjà dans un milieu très artiste et élégant, s'apparenta étroitement aux familles la Rochefoucauld, Croy, Luynes, et Gontaut-Biron. La sœur du prince de Polignac avait été la première femme du duc de Doudeauville. La princesse de Polignac devenait donc la tante de la duchesse de Luynes, née La Rochefoucauld, la grand-tante de la duchesse de Luynes, née Uzès, et de la duchesse de Noailles. Par les Mailly-Nesle, le prince de Polignac était plus étroitement parent encore avec la comtesse Aymery de La Rochefoucauld et la comtesse de Kersaint. (SPEP)

Un autre cercle social s'étend au-delà du réseau familial : celui du « Tout-Paris » ou de la sélection des invités qui, par affinité

avec l'hôtesse, fréquentent son salon, et notamment le réseau artistique, composé de gens de lettres, de peintres et de comédiens. Proust peut ainsi qualifier d'« historique » le salon de la princesse Mathilde parce qu'il a eu une influence déterminante sur l'histoire littéraire. En ce sens, les personnalités littéraires, passées et présentes, qui orbitent autour d'un salon, font partie intégrante du réseau social mondain :

Quand on pense que ce salon [...] a été un des foyers littéraires de la seconde moitié du XIX^e siècle; que Mérimée, Flaubert, Goncourt, Sainte-Beuve sont venus là chaque jour dans une intimité vraie [...] on ne peut s'empêcher de croire que certains pouvoirs mondains peuvent avoir, malgré tout, sur l'histoire littéraire une influence féconde et que de tels pouvoirs peu de femmes firent un aussi noble usage que la princesse. (SH)

La littérature est « mondaine », c'est-à-dire que le journaliste associe la salonnière aux grands moments de l'histoire littéraire et réduit la littérature à une anecdotique histoire des affinités mondaines. Les idées esthétiques de Proust sont ici sous-entendues : la personnalité sociale de l'écrivain importe peu dans une création de valeur, ce que suppose le « malgré tout » de concession; ce passage rappelle en sourdine le lieu commun de la critique qui consiste à dissocier talents artistiques et mondanité lorsque cette critique est favorable⁶. Mais il ne faut pas exagérer la portée de ce commentaire littéraire, car Proust ne fait que se plier aux lois du genre : dans la « visite mondaine », on ne s'intéresse pas tant à l'œuvre qu'à l'homme, et surtout à son nom : la notoriété est un élément capital de la mondanité (Martin-Fugier 1990, 393).

⁶ Proust écrit ainsi, à propos de la qualité du chant de Mme de Guerne : « Sans doute les gens du monde connaissaient l'admirable talent qu'ont rehaussé tous les décors de l'élégance et invoqué tous les appels de la charité. Mais ce qu'il a de plus raffiné, d'à peu près unique, leur échappe bien souvent et n'est guère sensible qu'aux artistes » (« La comtesse de Guerne »).

L'énumération des artistes célèbres est la stratégie d'une « classe de loisir » qui valorise ses divertissements selon une préoccupation d'affichage « ostentatoire » (Veblen 1979). Aussi élitiste soit-elle, et même si elle perpétue une vieille tradition de mise en scène des élites, la mondanité participe aussi à sa façon de la « spectacularisation » qui caractérise la culture médiatique (Schwartz 1998). « Mme Sarah Bernhardt », « Mlle Bartet » (FL)⁷, « Réjane », « Coquelin », « Massenet et Saint-Saëns » (CL); « Maupassant », « Barrès et Bourget, Robert de Montesquiou, Forain, Fauré, Reynaldo Hahn, Widor » (SCP) : les articles mondains déroulent ces listes au profit du lecteur qui, heureux de voir « briller » dans les colonnes des noms connus, se laisse charmer par l'illusion de *présences* prestigieuses. Petit spectacle médiatique, le carnet mondain annonce la culture « people » à venir, élargissement déjà perceptible dans certaines publications de ce début de XX^e siècle comme le magazine *Femina* (Delporte 2003).

Les personnalités mondaines, en principe « impersonnelles » dans la mesure où certaines d'entre elles appartiennent déjà à l'Histoire, sont présentées au contraire comme fortement « humaines », « accessibles ». « Le trait le plus frappant de la physionomie morale de la princesse Mathilde est peut-être, en effet, la simplicité avec laquelle elle parle de tout ce qui touche à la naissance et au rang » (SH). Princes, duchesses, empereurs, se montrent sous le jour des occupations familières. Nicolas II écrit une lettre intime à la princesse Mathilde (*ibid.*); « la princesse de Galles, l'impératrice d'Allemagne, le roi de Suède, la reine des Belges » rendaient autrefois visite à Mme Lemaire (CL). Paradoxalement, ce ton de la familiarité ne produit pas un effet d'ancrage du texte dans le réel, mais bien l'inverse : il augmente la distance entre le lecteur « ordinaire » et son univers quotidien d'une part, et d'autre part ces mondains extraordinaires, « olympiens », qui font « en toute simplicité » ce que le commun des mortels ne fera jamais. Le texte inscrit,

⁷ Pour ces abréviations voir note 1.

comme l'écrit Jauss, du « 'sensationnel' sous la forme d'expériences étrangères à la vie quotidienne » (1978, 53).

Il en est ainsi du salon, lieu de mémoire qui condense l'espace et le temps : ce qui relève de l'Histoire du point de vue des lecteurs et se rattache à l'histoire officielle, est un élément familial et intime pour le mondain, dont la demeure est « saturée de passé » ; « Ainsi là où l'étranger qui visite Coppet sous la conduite des [guides de voyage] Cook ne voit qu'un meuble ayant appartenu à Mme de Staël, M. d'Haussonville retrouve le fauteuil de sa grand-mère » (SCH). Révéler l'aspect concret d'un salon est inséparable d'une évocation de l'aura des anciennes présences : « *À cette même table*, on vit souvent, à l'heure de détente qui suit le dîner et précède la réception, un petit vieillard très vieux... » (SH). Chez les mondains, les gestes du présent se confondent avec ceux du passé ; la sociologie de Bourdieu (1980) y verrait sans doute une illustration de l'*habitus*. Mais un effet poétique résulte de ces télescopages temporels et de cette oscillation entre permanence et évanescence. Rapprochant l'Histoire et la mémoire, ainsi que les effets d'immédiateté et de souvenirs qui découlent du rituel séculaire de la mondanité, Proust considère que les mondains vivent et éprouvent plus authentiquement les effets du passé sur le présent. En ce milieu, l'écrivain-journaliste s'inspire d'une histoire plus fidèle et plus vivante que ces reconstitutions qui ne conservent rien de l'essence du passé, comme le Vieux Paris de l'Exposition Universelle de 1900 :

Et dans cette continuation inconsciente de la vie parmi des choses qui ont été faites pour elle, le parfum du passé s'exhale bien plus pénétrant et plus fort, que dans ces « reconstitutions » du « vieux Paris » où dans un décor archaïque on place, costumés, des « personnages de l'époque ». Le passé et le présent se coudoient. (SCH)

Proust ne fait pas par hasard allusion à l'Exposition, qui a été l'occasion du principal tintamarre médiatique de ces dernières

années, pour bien montrer à quel point la mondanité est située dans une autre temporalité. Avec la mondanité en effet, il se crée une sorte d'histoire en marge de l'Histoire, un temps cyclique et répétitif qui s'avère caractéristique : il n'y a pas d'événement dans la mondanité, mais plutôt une répétition du Même et une refondation continuelle du Groupe. Ainsi la sociabilité médiatique est-elle quelque peu en contradiction avec son époque, ce moment de l'histoire où l'emprise médiatique a tendance à provoquer la nouveauté et l'événementialité. Comme l'écrit Pierre Nora (1986, 298), qui rappelle l'importance des médias à ce propos, « la modernité secrète l'événement, à la différence des sociétés traditionnelles qui avaient plutôt tendance à le raréfier ».

Si des événements comme l'Exposition surviennent, inattendus et uniques, dans l'univers médiatique, le charme du cycle mondain est au contraire qu'il tend à situer la sociabilité en dehors de cette temporalité linéaire. Alors le journaliste, rédacteur du présent, se transforme en sujet poétique pour ressentir à la fois des impressions d'éternité et de fugitivité, pour devenir le « nous » qui condense aujourd'hui et autrefois – en attendant le double « je » du roman :

Pour nous qui depuis bien des années déjà en avons vu tant passer de ces fêtes de Mme Lemaire, de ces fêtes des mardis de mai – de mois de mai tièdes et parfumés alors à jamais glacés aujourd'hui – nous pensons à ces soirées de l'atelier un peu comme à nos printemps odorants, maintenant enfuis. (CL)

Ainsi en est-il du charme de la sociabilité dans le journal, de la présence de la mondanité dans un espace tout entier consacré au monde actuel, et qui menace tous les jours de la submerger. Lorsque Proust conclut la « Fête littéraire à Versailles » par ces mots : « C'est fini. Le rêve est terminé. Il faut revenir à Paris, où l'on parle de déclaration ministérielle, d'interpellations et autres choses semblables », la péroration marque le retour à une autre

réalité médiatique. La publication en recueil, qui est la seule façon pour la plupart des lecteurs d'aujourd'hui de lire les « Salons parisiens », dissimule l'essentiel : il faut imaginer cet entour du texte qu'est *Le Figaro*, la cacophonie discursive (« déclaration », « interpellations ») qui délimite les contours du « Salon », tout le rayonnement du discours social qui enserre l'article. C'est ce vacarme de l'actualité qui confère au texte son aspect en retrait, un instant suspendu du vacarme de la cité, mais aussi sa place dans le périodique et sa présence au cœur de la sociabilité médiatique.

La cohabitation est donc fragile et, comme Proust le montre dans la « Cour aux lilas » en opposant les rêves du passé et la morosité du présent, à tout instant le charme menace de se rompre, la réalité de refaire surface et le temps de se cristalliser dans le présent. Dans l'extrait suivant, Proust met en concordance le dépit amoureux avec la mondanité d'autrefois, dénoncée par d'accusateurs démonstratifs (« *cet atelier* », « *ces fêtes* »). Le narrateur-journaliste est alors rejeté dans la trivialité du présent, échoué « maintenant » :

C'est dans cet atelier plein de souvenir que nous ravit d'abord tel charme dont le temps a peu à peu dissipé, en la découvrant, la mensongère illusion de l'irréalité. *C'est là*, au cours de *telle de ces fêtes*, que se formèrent peut-être les premiers liens d'une affection qui ne devait nous apporter dans la suite que trahisons répétées, pour une inimitié finale. En nous souvenant *maintenant*, nous pouvons d'une saison à l'autre compter nos blessures et enterrer nos morts. (CL)

De ces fêtes qui se sont répétées comme on imprime, tous les jours, de nouveaux journaux, et qui ont fait partie d'un quotidien désormais révolu, s'élève une image du temps perdu que seule une *fiction du monde* rachètera de « l'irréalité ». La *vraie* fiction – au contraire de la fiction *factice*, si l'on peut dire, d'une « reconstitution » – sera celle qui recréera les conditions favora-

bles à une plongée du sujet « dans le Temps », pour reprendre les derniers mots de la *Recherche*. Née des contradictions d'une société médiatique et démocratique qui met en tension les rapports de l'individu avec le groupe, le temps social avec le temps intime, cette réflexion mène Proust-journaliste à l'orée de riches perspectives poétiques.

Ces potentialités naissent au point où la fiction s'introduit dans l'écriture référentielle des « Salons » : la chronique de mœurs réclame, d'une façon déjà ancienne dans le journal, ce genre de traitement de l'actualité (Thérenty et Vaillant 2001, 231). Les contraintes du journal ne sont pas incompatibles avec l'exploitation d'« indices de fiction » (Genette 2004, 149-155) – longues descriptions, verbes de pensée, dialogues, etc. – pour composer des bribes de textes qui oscillent entre référence et invention. La rencontre entre le prince Bibesco et M. Mézières est par exemple l'occasion de filer une métaphore mythologique :

Tous ceux qui disent « prince » à ce jeune diplomate d'un si grand avenir se font à eux-mêmes l'effet de personnages de Racine, tant avec son aspect mythologique il fait penser à Achille ou à Thésée. M. Mézières, qui cause en ce moment avec lui, a l'air d'un grand prêtre qui serait en train de consulter Apollon. Mais si, comme le prétend ce puriste de Plutarque, les oracles du dieu de Delphes étaient rédigés en fort mauvais langage, on ne peut en dire autant des réponses du prince. Ses paroles, comme les abeilles de l'Hymette natal, ont des ailes rapides, distillent un miel délicieux, et ne manquent pas, malgré cela, d'un certain aiguillon. (CL)

La poétique de l'article mondain est ainsi d'une grande plasticité, et l'on pourrait multiplier les exemples où Proust consigne la réalité des activités mondaines tout en introduisant dans son texte la vision très imaginative, pour ne pas dire imaginaire, du réel. Mais il importe surtout de s'interroger sur cette fictionali-

sation de la mondanité, dont les effets semblent efficaces dans la mesure où ils ont une origine médiatique. En fait, Proust, en exploitant cette incongruité qu'est la fiction dans un imprimé à vocation référentielle, ne cherche pas exactement à opposer la réalité et l'imaginaire, mais plutôt à les faire coïncider : le régime de la mondanité dans le journal passe par une « littérisation » du réel. L'incipit du « Salon de la comtesse Potocka », qui contient un véritable métadiscours sur la socio-poétique de la mondanité, va dans ce sens. Laissons de côté la flatterie – inhérente au genre – pour ne prêter attention qu'à l'idée esthétique qui s'en dégage :

Il semble souvent que les romanciers aient peint, par anticipation, avec une sorte d'exactitude prophétique jusque dans les détails, une société et même des personnages qui ne devaient exister que fort longtemps après eux. Pour ma part, je n'ai jamais pu lire *Les Secrets de la princesse de Cadignan* [...], je n'ai jamais pu [lire] *La Chartreuse de Parme* [...] sans penser que Balzac et Stendhal avaient « en vertu d'un décret nominatif » prévu et prédit l'existence de la comtesse Potocka, jusqu'à prendre la peine d'en régler ainsi les plus minutieux détails.

Chez Proust, faut-il le rappeler, on retrouve partout des effets d'inversion de la *mimesis* classique, au fondement de l'esthétique moderne de l'« artialisation ». On connaît l'exemple de la Zéphora qui « embellit Odette » et que commente en détails l'esthéticien Alain Roger (1978, 114), mais Proust est aussi très explicite à propos de Renoir (R² II, 623), qui transforme la perception de la réalité, ou, *a contrario*, sur les fréquentes résistances à la reconnaissance de la beauté d'une œuvre nouvelle, beauté « dissimulée [...] par l'interposition d'un poncif de grâce surannée qui flotte dans l'œil du public » (R² IV, 300). Il n'est pas indifférent que cette esthétique puisse s'énoncer dans le journal, sans doute parce qu'elle est très liée au concept

« d'anticipation » (Roger 1978), mot qui se trouve sous la plume de Proust dans le précédent extrait consacré au salon de Mme Potocka, ainsi que deux verbes au champ sémantique très proche (« prévu », « prédit »). Pour mieux le comprendre, on peut aussi remonter à ce qu'écrivait Proust quelques années plus tôt, dans l'amorce d'un article consacré à la mode qui mettait en abyme le travail du journaliste : « L'article 'Mode' doit, avant tout, viser à l'à-propos; il lui faut un peu *devancer son époque*. Or, la robe de bal est, à l'heure qu'il est, en pleine fonction, et tout ce que j'en dirais serait sans effet. N'est-il pas plus sage d'avouer que je suis en retard⁸ ? » Il y a, dans cette déclaration, plus que du circonstanciel ou du lieu commun du discours de mode. Ne pas être en retard est la préoccupation majeure du journaliste, mais aussi de l'artiste : anticiper sur son temps, chercher ce qui frappera les regards du futur – et, très concrètement dans le cas de la mode, modèlera les corps – sont les missions de ce prophète du quotidien qu'est l'écrivain-journaliste. Également engagé dans la représentation d'un temps cyclique et nostalgique, il réalise donc un aspect capital de la modernité esthétique⁹. Proust, on le sait, sera toujours attentif à l'esthétique des « minutieux détails » et à ces vérités minuscules qui dévoilent leur essence dans le temps.

Ainsi la sociabilité médiatique est-elle tournée à la fois vers le passé (la mondanité est une histoire) et vers le futur (les regards à *captiver*). Occupant le point insaisissable du présent, le journal est l'instigateur de cette poétique; en lui l'artiste moderne apprécie le vertige de la dissolution de l'écriture : on pense bien sûr à la *Dernière Mode* et à la dissimulation de Mallarmé derrière un ensemble de collaborateurs qui n'en sont qu'un. De « miss Satin¹⁰ » à « Étoile filante¹¹ », l'écrivain est

⁸ Marcel Proust, « La Mode », *Le Mensuel*, mars 1891. Nous soulignons.

⁹ On peut penser à la fameuse phrase de Baudelaire dans « Le peintre de la vie moderne » (1962, 462) : « La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable. »

¹⁰ L'un des pseudonymes de Mallarmé dans *La Dernière Mode*.

¹¹ Pseudonyme de Proust dans les articles de mode du *Mensuel*.

toujours tenté par le feuilleté de l'identité que lui procure le discours protéiforme de la presse. Certes, il ne veut pas compromettre sa stature d'homme de lettres par ces participations à la presse, mais homme de lettres et d'écriture précisément, il est aussi tenté de se mêler à la longue conversation à distance que les hommes entretiennent entre eux dans l'espace médiatique. Proust éprouve dans son écriture les décisives modalités de la poétique de cet écart fondamental, cette nécessité de produire du texte, imprimé dès l'origine, et destiné à un large public anonyme (Fumaroli 1999). À cet égard, les petites coteries mondaines des « Salons » ne doivent pas tromper : la sociabilité médiatique se fonde dans l'horizon plus vaste d'une « communauté », où elle rejoint le monde des lecteurs. Du *Figaro* à la *Recherche*, l'hypertrophie du texte mondain va de pair avec cet élargissement de la communauté, dans laquelle la sociabilité « restreinte » prend tout son sens.

Bibliographie

Benedict Anderson, *Imagined Communities*, London, Verso, 1994.

Marc Angenot, 1889. *Un état du discours social*, Longueuil, le Préambule, 1989.

Charles Baudelaire, *Curiosités esthétiques. L'Art romantique et autres œuvres critiques*, Paris, Garnier, coll. « Classiques », 1962.

Pierre Bourdieu, *Le Sens pratique*, Paris, Minuit, 1980.

Christian Delporte, « Des échos mondains du XIX^e siècle à *Voici* », in *Médiamorphoses*, n° 8 (septembre 2003), 72-78.

Claude Duchet, « Une écriture de la socialité », in *Poétique*, vol. IV, n° 16 (1973), 446-454.

Marc Fumaroli, « Littérature et conversation : la querelle Sainte-Beuve-Proust », in Gérard Cahen (dir.), *La Conversation, un art de l'instant*, Paris, Autrement, « Mutations », n° 182, 1999, 102-121.

Gérard Genette, *Figures I*, Paris, Seuil, coll. « Points-Essais », 1966.

Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, coll. « Points-Essais », 2004.

Nathalie Heinich, « Penser la fiction », in *Critique*, n° 666 (novembre 2002), 680-895.

Hans-Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, trad. fr., Paris, Gallimard, « Tel », 1978.

Thierry Laget, « Présentation », Marcel Proust, *Essais et articles*, Paris, Gallimard, coll. « Folio-Essais », 1994.

Anne Martin-Fugier, *La Vie élégante ou la formation du Tout-Paris*, Paris, Seuil, 1990.

Marie-Françoise Melmoux-Montaubin, *L'Écrivain-journaliste au XIX^e siècle, un mutant des lettres*, Saint-Étienne, Éditions des Cahiers intempestifs, coll. « Lieux littéraires », 2003.

Pierre Nora, « Le Retour de l'événement », in Jacques LeGoff et Pierre Nora (dir.), *Faire de l'histoire*, T. I, *Nouveaux problèmes*, Paris, Gallimard, 1986.

Jérôme Picon, « Présentation. 'À la façon des oculistes' », in Marcel Proust, *Écrits sur l'art*, Paris, GF-Flammarion, 1999.

Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, éd. de Jean-Yves Tadié, 4 vol, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1987.

Marcel Proust, *Correspondance générale*, T. I, éd. de Ph. Kolb, Paris, Plon, 1970.

Paul Ricœur, *Temps et Récit*, T. II, Paris, Seuil, coll. « Points-Essais », 1983.

Régine Robin, « Pour une socio-poétique de l'imaginaire social », in *Discours social/Social Discourse*, vol. 5, n° 1-2 (1993), 7-32.

Alain Roger, *Nus et paysages. Essai sur la fonction de l'art*, Paris, Aubier, 1978.

Vanessa R. Schwartz, *Spectacular Realities. Early Mass Culture in Fin-de-Siècle Paris*, Berkeley, University of California Press, 1998.

Jean-Yves Tadié, *Marcel Proust*, T. II, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1996.

Marie-Ève Thérénty, « Pour une histoire littéraire de la presse au XIX^e siècle », in *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, vol. 103, n^o 3 (juillet-septembre 2003), 625-635.

Marie-Ève Thérénty et Alain Vaillant, *1836 : L'an I de l'ère médiatique*, Paris, Nouveau monde, 2001.

Alain Vaillant, « Pour une histoire de la communication littéraire », in *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, vol. 103, n^o 3 (juillet-septembre 2003), 550-562.

Thorstein Veblen, *Théorie de la classe de loisir*, trad. fr., Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1979 [1899].

Page laissée blanche intentionnellement

Potócki, Proust and the *Thousand and one Nights* : the Mystery of the Night.

Richard van Leeuwen

Summary : The relationship between the Thousand and one nights and Marcel Proust's À la recherche du temps perdu is not restricted to many explicit and implicit references throughout the cycle. It can also, and perhaps more structurally, be perceived in the use of the 'night' as a literary concept in both works, intended to create a sense of split reality which produces the dynamism of the narrative. This concept can also be found in the important novel Manuscrit trouvé à Saragosse by the Polish-French author Jan Potócki, written at the end of the 18th century. The two novels show the phases marking the incorporation of the Thousand and one nights into the European novelistic tradition.

Since the publication of Antoine Galland's French translation of the *Thousand and one nights*, in the beginning of the 18th century, the tales of Shahrazad have become an integral part of the European literary tradition. The *Thousand and one nights* not only provided the model for various forms of Oriental tales, which appeared from the 18th century onwards, it also infiltrated into the work of novelists in more covert ways, as a source of inspiration for formal and thematic experiments and new novelistic techniques. Among the elements that were appealing to the European authors and public was the division of the work into nights, which not only gave the work its characteristic structure, but also suggested a curiously

'nocturnal' perspective on the chain of tales. Apparently, the *Thousand and one nights* provided an attractive concept of the 'night', as an idea, as a metaphor and as a literary phenomenon. It is not surprising, therefore, that European emulations of the *Thousand and one nights* were often inspired by the function of the 'night' both as a structuring device and as a metaphorical notion. One of the European novels which were not only influenced by the *Thousand and one nights*, but which were also constructed on a specific concept of the 'night' is Marcel Proust's monumental novel *À la recherche du temps perdu*. In this essay I will discuss some aspects of the remarkable preoccupation with the 'night' in the *Recherche* and its links to its intertextual ancestor, the *Thousand and one nights*. I will also argue that Proust's interest in the *Thousand and one nights* can be related to another masterpiece of French literature, *Manuscrit trouvé à Saragosse*, by the 18th century author Jan Potócki. This work can be considered as a predecessor of the *Recherche*, as far as its reference to the *Thousand and one nights* and its treatment of the 'night' as a literary motif are concerned.

Before we can turn to the nocturnal aspects of the *Thousand and one nights*, we first have to briefly consider the concept of the 'night'. What are the functions and meanings of the night? How do 'nights' structure our lives and perceptions of reality? Questions such as these are discussed in the essay *Night* by the critic and writer Alfred Alvarez, who investigates the functions of the 'night' in mythologies, stories and social life (Alvarez 1994). From Alvarez's observations it can be deduced that the essence of the phenomenon of the 'night', as it can be found in these domains, shows a remarkable consistency: the alternation of day and night reflects a fundamental duality in human existence, a duality which was of course much more strongly felt in the era when darkness was still unmitigated by the use of electricity. The borderline between day and night is in the first instance a boundary dividing our lives into two domains. The day is meant for work, for social obligations and responsibilities, and for maintaining rules and prescriptions

which are the basis of our social order. Conversely, the night is reserved for private life, for pastimes, for informal social gatherings, for amusement, and for the pursuit of love and passion.

In a more metaphorical sense, the opposition of day and night also represents the opposition of light and dark, the seen and the unseen, clarity and mystery, openness and closedness, the rational and the irrational, purity and sin, order and chaos. The night is the time when social control fades away and the forces of passion and sin are released; it is the time for the violation of taboos, for legitimate and illegitimate love and sexuality, for secret undertakings, for crime and everything that cannot stand the light of day. The night is also the time for escaping reality, for the imagination, for entering other, imaginary, worlds, in brief, for all manifestations of the dream. At night the points of reference which determine life during the day and which impose a specific consciousness of reality are eliminated and substituted by another sense of time and space. At night another reality predominates.

The night thus represents the antithesis of the day, the domain of chaos *vis-à-vis* the domain of order, where the straitjacket of regular social life is cast off in favour of the pursuit of personal desires. But as a literary phenomenon, the meaning of day and night is especially found in their alternation : at night the order of the day is swallowed by chaos, but subsequently order is re-created and restored at dawn. At night a new day is born and the continuity of everything which the day represents is rooted in the night. The day derives its essence from the night and existence is only made possible by the alternation of the two : the day cannot exist without the night and vice versa. Evidently, this duality is also present in ourselves, in the components of our personality and our perception of reality.

A good example in the *Thousand and one nights* of the duality symbolized by the juxtaposition of night and day, are the nightly escapades of Caliph Harun al-Rashid. At night, stripped

of his official authority, the caliph becomes restless and he decides to go into Baghdad disguised as a merchant to inspect the condition of his subjects. As a rule, he is confronted by some kind of anomaly, an abuse which remains hidden during the day but comes to the fore during the chaos and anarchy of the night. The caliph can only discover this anomaly at night, without the paraphernalia of his power, but he can only restore it to normality when he has taken on his daytime identity and has reascended his throne. At night another reality reigns, which is withdrawn from the regular order of daytime, a reality in which the irrational, the mysterious and the magical come to the surface. This dichotomy can also be found in other stories, for instance when a hero falls asleep at night and awakes in a different reality. Nights, sleep and dreams are located on the meeting-points of different domains of reality, where a transition is possible from the real, comprehensible, world to an imaginary, supernatural world. At night the boundary between reality and the imagination is blurred.

In this way the duality of day and night is an important source of narrative dynamism : a story emerges from the interaction between two realities which not only alternate, but which are also rooted in each other and interfere with each other. It can be argued that this duality is also at the basis of the *Thousand and one nights* as a cycle, because the frame story, too, is structured as a series of nightly interruptions of the daytime reality and constructed on the interaction between day and night. The story is well known : King Shahzaman strikes his camp outside his city with the intention of departing for a visit to his brother Shahriyar the next morning. During the night he returns to his palace to fetch something and finds his spouse in bed with a despicable kitchen-help. He kills the trespassers and travels to his brother. There a similar horrible scene unfolds : the mighty king Shahriyar is deceived by his wife with a black slave. The adultery of their wives devastates the personalities of the two kings. Their self-image, as paragons of power, prowess and masculinity, collapses, now that it turns out to be based on

an illusion. Shahriyar not only discovers that his spouse had a secret life of which he knew nothing and which damages his marital authority and masculine status, he also becomes aware that she deems him interchangeable with a despicable slave, the lowest of creatures.¹

It can be argued that the two kings are not only witnessing a serious case of adultery, but also, to their horror, cast a glance on their own *alter ego*. They are unexpectedly confronted with their nocturnal identity, which appears to be the complete opposite of their daytime identity, from which they derive their superior status as rulers and men. They gaze at a kind of phantom body of themselves, an intruder who turns out to be inside the palace, without their knowledge, but also in themselves, in their personality, which they considered to be a homogeneous whole. The apparent harmony between their nighttime and daytime identities is broken, destroying their status as ruler : the chaos of the night has swallowed the day. It appears that chaos, irrationality and carnal lust, in the guise of the queen and the black slave, are the veritable rulers in the palace.

Shahriyar's response is quite simple. When he has become convinced that the deceit of his wife is not an incident, but an expression of the true nature of women, he decides to restore his authority over his daytime life as a ruler and his nighttime life as a man. A new order is established by a regime of violence. By having his wives executed every morning, he prevents them from usurping the official component of his life and personality and from undermining the hierarchy on which his authority is based. He recuperates the power over the nocturnal domain and as it were imposes a daytime regime on the night. He abuses his daytime status as a king to restore the unity of his personality and to prevent his nighttime self from undermining his authority. But by this effort to impose the

¹ Abstracts of the *Thousand and one nights* stories mentioned in this essay can be found in : U. Marzolph/ R. van Leeuwen, 2004, vol. 1.

daytime regime on the night, the duality between day and night, between the two components of Shahriyar's personality, is eliminated. The result is a monolithic personality which is withdrawn from the cycle of renewal and mutual influence. The absolute power of Shahriyar is restored, but only at the expense of a hopeless stagnation. The powers of revitalization are expelled; every day a Shahriyar is born who is identical to the one of the previous day; the progress of time has no meaning anymore, because life is an endless repetition, without change, without escape. Therefore, the empire is doomed. The re-creative alternation between day and night is eliminated; there will never be a successor of Shahriyar.

The vicious cycle is broken by Shahrazad, who not only saves the remaining young virgins of the empire, but also Shahriyar and the empire itself. She creates a world in which sexuality, emotions and imagination are interwoven, replacing Shahriyar's cruel, obsessive ritual. By telling her stories, she restores to Shahriyar the awareness of a historical, passing time, an awareness of an order which is not based on a ritual repetition, but on movement and dynamism. In her stories she confronts Shahriyar with a world in which changes, unexpected events and strange persons appear. She confronts him with the interaction between a metaphorical, 'told' world and reality, to teach him that the two influence each other, that the imagination can teach him how to act in difficult situations, how the multiplicity of reality makes human existence possible. At the same time she indicates that existence, in spite of its multiplicity and complexity, is coherent, as a diversity within an encompassing whole. Finally, she teaches Shahriyar that the secret of life is not the fulfilment of a desire, but the desire itself, the continuation of a desire, the imagining of a desire, postponement, enveloping movements, seemingly irrelevant side-tracks, which in the end add meaning to the whole. Or, to put it briefly, the passage of time.

In the *Thousand and one nights*, Shahrazad represents the night, or more precisely, the positive connotations of the

night, as the domain in which reality receives a new impetus from the imagination and from which reality is influenced or even manipulated by a metaphorical reality. In this way, Shahriyar is cured from his obsession. The balance between the different components of his personality is restored and time resumes its regular course. By listening to Shahrazad's stories, Shahriyar is initiated into the real world, but through a detour, a ritual : he learns the true nature of himself and of existence through the imagination and metaphors, as daytime existence derives its reality from the unreality of the night.

The Saragossa Manuscript.

After the publication of the first French translation of the *Thousand and one nights*, the *Mille et une nuits* by Antoine Galland, in the beginning of the 18th century, it did not take long before the 'Oriental tale' had become a regular feature in European literature. Especially in France a large number of pastiches of the *Thousand and one nights* appeared, together with pseudo translations of Eastern fairy-tales, imitations of the *Thousand and one nights*, novels inspired by the *Thousand and one nights*, and moral-didactic tales. Both the form of the frame story and the 'spirit' of the *Thousand and one nights*, with its exoticism, supernatural elements, and exuberant fantasy, had a lasting influence on European literature, until today, and most prominent authors of the 18th, 19th and 20th centuries refer to the *Thousand and one nights* as an important source of inspiration. It is beyond the scope of this essay to discuss the European tradition of the *Thousand and one nights*,² but I would like to mention one example which not only illustrates the way in which European literature was affected by the *Thousand and one nights*, but which also belongs to the works which are construed around a concept of the night which can be related to

² For an overview of the influence of the *Thousand and one nights* on European literature, and bibliographical details, see : U. Marzolph / R. van Leeuwen, 2004, vol. 2.

the model of the *Thousand and one nights* : the great novel *Manuscrit trouvé à Saragosse* (*The Saragossa manuscript*) by the Polish-French traveller, diplomat, scholar and author Jan Potócki. In this masterpiece the different tracks of European orientalism of the 18th century converge, but it is not merely an orientalist novel; it is a European novel in which the *Thousand and one nights* has been assimilated.

Potócki (1761-1815) was throughout his life fascinated by Oriental tales and he even travelled to Morocco to obtain a manuscript of the *Thousand and one nights* – in vain as it turned out. Possibly during this journey he conceived the idea to write a ‘European’ *Thousand and one nights*, a work which, in his words, would retain the Eastern physiognomy, but which was directed at a European audience. This work was the *Saragossa manuscript*, which was probably written between 1792 and 1803 and which was published in fragments and in various versions.³

The novel contains 66 days from the journal of the young Alphonse van Worden, the son of a Wallon nobleman, who is on his way to Madrid to join his regiment in the service of the Spanish king. During this journey he passes through the Sierra Morena, a mysterious and dangerous mountain area, where he has some strange adventures. He passes the night in a seemingly deserted inn, where two Moorish girls approach him, who claim to be his cousins and admonish him to convert to Islam. The next morning he awakes outside under a gallows, between the corpses of two notorious criminals. Undeterred, Alphonse joins a company of gipsy smugglers, which roams through the mountains. The chief of the gipsies tells him his life-story, and he meets a number of travellers, who narrate to him about their lives and philosophies, such as a cabbalist and his daughter, a mathematician and the Wandering Jew. They teach Alphonse the principles of religion, mathematics, mysticism, the

³ J. Potócki, 1992; the relationship between the *Saragossa manuscript* and the *Thousand and one nights* is more elaborately discussed in : R. van Leeuwen, 2004; see also : D. Triaire, 1991; F. Rosset / D. Triaire, 2000; J. Potócki, 1997.

martial arts, geometrics, ethics and eroticism. The stories are interrupted every day by the night and continued the next day, as a chain of – sometimes interwoven – tales.

Although the novel contains only a few typical exotic elements, the structural relationship with the *Thousand and one nights* is immediately obvious. The resemblances can be summarised as follows :

The first resemblance can of course be found in the formal structure, the frame story, in which a realistic frame is alternated with a chain of tales of a varied nature. In this way a layered structure is built in which a real world, the frame, is juxtaposed to a narrated world, as in the *Thousand and one nights*. In the description of Alphonse's adventures a new dimension is incorporated, as it were, an imaginary component which enables him to construct a more complex image of reality.

The second resemblance is the reflection of the figures of Shahrazad and Shahriyar in the Moorish cousins and Alphonse. The cousins, Emine and Zibbedee, represent the same combination of storytelling and eroticism that can also be traced in Shahrazad. The parallel becomes even stronger when it appears that behind Emine and Zibbedee stands the old sheykh of the Gomelez family, a descendant of an ancient Islamic dynasty which once possessed great power, but which has now become impoverished. The sheykh has no descendants and the family is threatened by extinction, but Alphonse is related to the Gomelez by his mother's side and is now requested, almost seduced, with the prospect of sensual pleasures, to assume the position of head of the family. All adventures that Alphonse experiences during his stay in the Sierra Morena, including the stories which are told to him, appear to be directed from a distance by the sheykh. The sheykh of the Gomelez, doomed to die, like Shahrazad, tries to enforce a new lease of life by confronting Alphonse with an imagined reality, through which the latter can put the stagnating existence of himself, the 'empire' and the dynasty in motion again. The power of the imagination should remedy the stagnancy of reality.

From this, the third resemblance automatically derives : both the frame story of the *Thousand and one nights* and the *Saragossa manuscript* are concerned with rites of initiation, a temporary liminal period. After all, Alphonse travels in circles through the mountains, without making progress on his journey. In this liminal period, a 'prince' is instructed about the world and his position in it. As Shahriyar, Alphonse is shown, or rather 'told', a panorama of life in which the nature of existence is explained. As the *Thousand and one nights*, the *Manuscript* is a book about everything, encompassing all aspects of life, from love to mathematics, from religion to war. As Shahriyar, Alphonse is initiated into a specific form of eroticism, which differs from his previous, strict views of male virtue. By way of his experiences and the stories of others – by way of an imaginary reality – Alphonse obtains a new vision of the world, which is more complex than the rigid vision with which he departed from his home. But above all his vision of himself has changed : he is not only the son of his father, the Catholic gentleman in the service of the Spanish king, educated with the ideal of chivalry, loyalty and virility; he is also the son of his 'Islamic' mother, the counterpart of his father, representing femininity and sensuality. Alphonse's homogeneous identity turns out to be more complex than he thought, constructed out of two components, a masculine and a feminine, a conscientious and a sensual, a Christian and an Islamic one. The ultimate aim of the initiation is to bring harmony to Alphonse's personality.

This leads us to the fourth and final correspondence : existence is represented as a continuous interaction between dualities, symbolized by the opposition between East and West, Islam and Christianity, reality and imagination. This fundamental dualism, which imbues the whole work, is symbolized by the alternation of day and night. The night is the time in which Alphonse has his mysterious experiences, in which he is introduced to sexuality, and in which his meeting with the sheykh of the Gomelez occurs. In the stories which are told to him, too, the night is the domain of the mysterious, the

inexplicable, the supernatural, dreams, illusions, seduction and narcotics. The night is a kind of reality which lies hidden under regular reality, which intervenes but remains invisible, in which explanations for events in reality are hidden. The world is not homogeneous and simple, but complex within a certain coherence. Ultimately, it is probably Potócki's intention to present a vision of the world derived from the Enlightenment, in which the supernatural is integrated in the natural and the rational order of existence.

Potócki's novel marks an important phase in the reception of the *Thousand and one nights* in European literature. It is not an imitation, a re-working or a variant of the *Thousand and one nights*, but rather a re-creation of the work, its incorporation into the European genre of the novel. The Oriental dimension of the *Thousand and one nights* is no longer a model, or a means to create an exotic effect, it is rather internalised and integrated in such a way that it is no longer recognizable as an 'other'. The exotic, the other, is assimilated into the story and the characters, as an added dimension, which ruptures the idea of unity and homogeneity. The *Thousand and one nights* is integrated into the form of the novel and has thereby become an essential component of the genre.

À la recherche du temps perdu.

The characteristics of the *Saragossa manuscript* have been summarized because the work can be seen as having paved the way for the great cycle of novels which we will presently discuss, Proust's *À la recherche du temps perdu*. It has not been established if Proust has ever read the *Saragossa manuscript*, but I would like to argue that Potócki and Proust have both utilized the *Thousand and one nights* as a source of inspiration in a similar way. And for both the 'night' is of essential importance.

The influence of the *Thousand and one nights* on the *Recherche* has received relatively little attention. The main study on the subject is the one by Dominique Jullien, *Proust et*

ses modèles; les Mille et Une Nuits et les Mémoires de Saint-Simon.⁴ Jullien lists 177 implicit and explicit references to the *Thousand and one nights*, varying from pictures on a porcelain service to parallels with figures such as Harun al-Rashid and Shahrazad, and the passage in which the narrator himself receives two copies of the *Thousand and one nights* from his mother, in the translation of Mardrus and Galland, which he enjoys very much. Throughout the cycle the relationship with the *Thousand and one nights* is confirmed and reiterated with this kind of references. But the most important reference is the famous passage at the end of the cycle, in *Le temps retrouvé*, in which the narrator, having become a fully self-conscious author, expresses the wish to write a book which is a kind of metamorphosis of the *Thousand and one nights*, similar but different, a book of the 'night', which can only be written at night. This passage, which of course does not refer to a future work, but to the *Recherche* itself, not only suggests a structural relationship between the cycle and the *Thousand and one nights*, it also indicates that the novels should be read as a contemporary version of the *Thousand and one nights*. As the *Thousand and one nights*, the *Recherche* is a book about everything, a book without an ending, and, above all, a book about storytelling. And, finally, a book in which the night holds a central position.

Although it is not always obvious, the *Recherche* has the structure of a frame story, the form which is of such essential significance for the *Thousand and one nights*. The book consists of a chain of remembrances, which contains the lives of various persons, a collage of fragments, which even for the narrator never constitute an unambiguous whole, but which show different visions of a varied reality. This indirect nature of the vision of reality is essential for an interpretation of the work, since in the novels themselves it is characterized as the essence of art, which offers a recast, internalised image of objects,

⁴ D. Jullien, 1989; see also : V.E. Graham, 1974; M. Miguet-Ollagnier, 1993; M. Mosebach, 1999; B. Brun, 2004; M. Wiseman, 2004.

persons and landscapes. It is the essence of language, which never succeeds in grasping material objects, but is always, as it were, woven around reality. And it is the essence of the phenomenon of 'memory'. The act of remembering is tantamount to detaching events from the time and space in which they occurred and situating them in an imagined reality, which lies hidden under the visible reality. This 'un-reality', which is integrated into our language, our imagination and our memories, is indispensable for life, especially for living with others, since our relationship with others occurs as much in an imaginary world as in the real world. We not only shape images of others and of events in our imagination, we can also interfere in the course of events in the real world by letting the imagination intervene, that is to say not by honesty, but by untruths, lies and hypocrisy.

This fractured nature of the interpretation of reality, presupposing another reality, a counter-reality, is one of the main general influences of the *Thousand and one nights* on the *Recherche*. As in the *Thousand and one nights*, here, too, two realities are juxtaposed, which interfere with each other and which are ultimately also reflected in the characters. The fracturedness cannot only be traced in the observations of the characters, but also in their souls. It is this inner fracturedness which gives the work its dynamism. Superficial reality covers something unknown, something that challenges any realistic image of reality, something that springs forth from the domain of the imagination and from which everyone constructs his 'imagined reality'. Events reveal only part of their true nature, and people always lead at least one secret life. Any comprehension of the structures of the interaction between the two components of reality can only be achieved after long, weary experience.

In the *Recherche*, the notion of the 'secret life' is at first unravelled in the episode of Swann's love for Odette, when Swann realizes that he has access only to the nocturnal parts of his beloved's life and is totally excluded from the other parts. It

is still more explicitly treated in the episode in *La prisonnière*, when the narrator holds his love Albertine 'imprisoned', to reduce the risk that during the day she will lead a life of which he is no part, that she will build a secret in her life which is beyond his control, and that she enters into relationships with others which undermine his monopoly of her. In doing this, he is not only prompted by jealousy, but rather by his inability to reconcile the real world with his imagined world, his inability to get a hold of the unknown component of reality through imagination. By imprisoning her in space and time, he hopes to impose a certain harmony between the two domains, but in the end he becomes aware that not she but he himself is the prisoner of his vain efforts to enforce an order on a fleeting reality.

It is not difficult to perceive parallels between this episode and the frame story of the *Thousand and one nights*, as analysed above. At a certain point, the narrator compares himself to Shahrazad, because he keeps looking for excuses to continue his life with Albertine and because he continuously lives in fear that she will end their living together. However, he is also Shahriyar, the mighty lover, who imposes his will on Albertine and wishes to break up their relationship, but is prevented from doing so by what he calls her 'new lies'. He is obsessed by Albertine's secret life, in which he suspects unfaithfulness and treason, in spite of her obedient attitude towards him. He does not act out of jealousy, however, but rather out of his incapacity of harmonizing his self-image with the part of her from which he feels excluded, that is to say, his existential fear of female sexuality. As in the case of Shahriyar, his vision of reality has become stagnated, placed outside the passage of time, because he cannot reconcile himself with the fundamental duality of existence, consisting of the interaction between reality and imagination, and the influence of feminine sexuality on his integrated self-image. The two stories have different endings, as a result of Albertine's 'escape' and death, a denouement which seems to be somewhat artificial, but which is probably inescapable, since the vicious circle cannot be broken

in another way, apart from a marriage and a new equilibrium. This equilibrium is achieved only some time after Albertine's death.

As in the *Thousand and one nights*, the different lines of the game between reality and imagination, the known and the unknown, the present and memories, converge in the phenomenon of the night, or the dream, or more correctly, the half-sleep, the twilight between sleeping and waking. The night represents the passage to another world, because the boundaries of space and time become blurred and the integrated identity of daytime decomposes. Through an almost physical process, the self splits up to gain access to the world of the imaginary. But the night is also the domain of the unknown, of passions and taboos. As an impersonation of Harun al-Rashid, the narrator enters the red-light district of Paris and to his surprise meets Monsieur de Charlus, who has himself whipped in a louche hotel by a group of youths – a reference to the story of 'the porter and the three ladies of Baghdad' in the *Thousand and one nights*. Here the narrator discovers not only an unknown part of the life of someone whom he supposed to know very well, he also discovers, with an explicit reference to the *Thousand and one nights*, that at night another reality reigns, which is governed by different rules. At night, the reality which is constructed during daytime is deconstructed, enabling man to deliver himself to the chaos of his hidden passions. As in the story of the 'Sleeper and the waker' in the *Thousand and one nights*, it is not self-evident that in the morning he will be the same person as the day before, but it appears that the continuity of regular reality is in fact guaranteed by the alternation of night and day (Brun, 2004, 21).

The acknowledgment of this inescapable dualism is the ultimate aim of both the *Recherche* and the *Thousand and one nights*. The fragmentation of reality must be accepted by reconciling imagination and reality; the compulsive fear for the precarious, the chaotic and the unknown must be subjected by way of stories or memories, the lost parts of reality must be

reconstructed through storytelling. At the same time it must be accepted that reality partly consists of imagination, of un-reality, as a necessary component to provide structure. In the case of the *Recherche* the ultimate aim is perhaps to triumph over the fear of the night without the mother figure, the disappearance of the marks defining identity. As Shahriyar and Alphonse, the narrator undergoes an initiation, which shows him the complexity of reality and of his own personality. But the acknowledgment of the importance of un-reality is also a condition for the creation of art. Art does not spring from a simple form of realism, but rather from the 'nocturnal' perspective of reality, an exploration of the other domain. The ultimate initiation of the narrator concerns the understanding of the essence of art, enabling him to dedicate himself to the writing of literature. But, he concludes, a literary work should be conceived at night, just as the *Thousand and one nights*; only at night the essence of reality can be touched.

In the end the narrator leaves his state of liminal stagnation. Time resumes its regular course. A harmony is created which enables the narrator to accept the passage of time, with its destructive effects, because therein lies the real meaning of life.

Conclusion.

As in the case of Potócki's novel, the *Recherche* is not an Orientalist work, in spite of the structural correspondence to the *Thousand and one nights*. The parallels are assimilated and incorporated in the procédé of the novel. Initially, orientalism was concerned with a 'distant' other, which was viewed from outside; in the *Saragossa manuscript* we can see that the other is not only seen as an exotic outsider, a kind external antithesis, but as a part of the self, in the form of a fundamental dichotomy. This development is continued in the *Recherche*, in which the Orient represents the other inside the self, the complex, fragmented nature of the soul. To a certain extent this development from the Oriental tale to the integrated, complex

modernist novel reflects the evolution of the novelistic genre in Europe. It may be exaggerated to suggest that the *Thousand and one nights* has exerted a decisive influence on this evolution, but it is beyond doubt that the collection of stories has served as a model for many authors and has provided material which was helpful in sophisticating the techniques of the novel. In the frame story of the *Thousand and one nights* we can trace the multi-layered structure which is so essential for the novel, and in the collection as a whole, the interaction between reality and imagination and the relationship between storytelling and reality, are as important as is the exploring of the boundaries of fictional reality for the novel. To arrive at this insight, an author, according to Shahrazad, Potócki, and Proust, must first penetrate into the essence of the night.

Bibliography

Alfred Alvarez, *Night*, London, 1994.

Bernard Brun, 'Le fauteuil magique,' in : Houppermans etc.

Victor E. Graham, 'Marcel Proust and the *Mille et une nuits*,' *Canadian review of comparative literature*, vol. 1, 1974.

Sjef Houppermans / Nell de Hullu-van Doeselaar / Manet van Montfrans / Sabine van Wesemael (eds), *Mille et une nuits dans La Recherche, Marcel Proust Aujourd'hui*, no 2, Amsterdam/New York, Rodopi, 2004.

Dominique Jullien, *Proust et ses modèles; les Mille et une nuits et les Mémoires de Saint-Simon*, Paris, 1989.

Richard van Leeuwen, 'The art of interruption : the *Thousand and one nights* and Jan Potócki,' *Middle Eastern literatures*, vol. 7, no. 2, July 2004.

Ulrich Marzolph / Richard van Leeuwen, *The Arabian nights encyclopedia*, Santa Barbara etc., ABC-Clio, 2004.

Marie Miguet-Ollagnier, 'Le Don des *Mille et une nuits* dans *Sodome et Gomorrhe*,' *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 93, 1993.

Martin Mosebach, 'Marcel Prousts Lektüre von 1001 Nacht,' in : R. Speck/ M. Maar (eds), *Marcel Proust : zwischen Belle Époque und Moderne*, Frankfurt, Suhrkamp, 1999.

Jan Potócki, *Manuscrit trouvé à Saragosse*, ed. by René Radrizzani, Paris, José Corti, 1992.

Jan Potócki, *Voyage dans l'empire du Maroc fait en l'année 1791*, Paris, Maisonneuve & Larose, 1997.

Francois Rosset / Dominique Triaire, *De Varsovie à Sarragosse; Jean Potócki et son œuvre*, Louvain / Paris, Peeters, 2000.

Dominique Triaire, *Potócki*, Arles, Actes du Sud, 1991.

Martha Wiseman, 'Waking to the night : Proust's dream theatre,' in : Sjef Houppermans et alii, op. cit., pp. 83-103.

« Un coup de pistolet
au milieu d'un concert »
La Grande Guerre et l'irruption du Présent
dans le Temps de la *Recherche*

Giuseppina Mecchia

La politique est une pierre attachée au
cou de la littérature et qui, en moins de six
mois, la submerge. La politique au milieu des
intérêts de l'imagination, c'est un coup de pistolet au
milieu d'un concert. Ce bruit est déchirant sans être énergique.
Stendhal

Résumé : Proust peut certes être considéré comme un grand auteur de la différence. Ceci ne devrait pas dissimuler la présence d'une veine nationaliste que l'époque et son idéologie rendent incontournables. La conception même du temps s'en ressent nécessairement.

Depuis au moins l'étude que lui a consacrée Gilles Deleuze pendant les années 60, l'œuvre de Proust a été synonyme d'un des plus importants signifiants de la postmodernité, c'est-à-dire de la différence¹. J'utilise ce mot dans le sens le plus rigoureux possible, et en particulier tel qu'il a été défini à partir du travail théorique de Gilles Deleuze et de Jacques Derrida. Pour le lecteur postmoderne, la *Recherche* est un des lieux privilégiés où les structures signifiantes traditionnelles ont craqué sous

¹ Dans son *Proust et les signes*, Gilles Deleuze expliquait que la sérialité des amours et des événements dans la *Recherche*, qui se développent à partir du principe lié à l'apparition de la différence dans la répétition même, les transforme dans les signes des lois ultimes du Temps cosmique, dont l'Art deviendrait le signe suprême.

l'immense pression d'une nouvelle et puissante « machine » expressive, uniquement située entre le modernisme et la postmodernité. Dans ce roman, l'introduction de variations infinies dans la structure phraséologique du français correspond aux innovations musicales d'un Stravinsky ou d'un Debussy; la décomposition de chaque objet à partir de différents effets de lumière, de vitesse et de perspective abandonne l'impressionnisme pour s'aventurer dans l'expérimentation cubiste et futuriste; la modulation infinie des affects et des désirs fait exploser des catégories psychanalytiques qui se révèlent alors non seulement démodées, mais proprement mort-nées. De ce point de vue, il est clair que les effets produits par l'écriture de la *Recherche* sont tous, d'une façon ou d'une autre, reductibles au concept de « différence » dans son acception postmoderne.

Je ne conteste nullement cette lecture de Proust : cependant, je voudrais montrer dans quelle mesure l'expression de la différence reste profondément aporétique dans le cadre de la *Recherche*, car elle est entravée par la volonté farouche d'inclure son narrateur et surtout – grâce à l'*approximation autobiographique* qui en caractérise la narration – son auteur dans la définition de l'*identité* nationale française promue par différents projets politiques liés à la Droite nationaliste et anti-républicaine.

Cette volonté est liée à des circonstances apparemment assez extérieures à la conception de l'œuvre, mais je voudrais montrer dans quelle mesure elle en modifie les structures narratives et même les caractéristiques stylistiques. Du point de vue du contenu narratif, plusieurs études ont été consacrées à la présence de l'Affaire Dreyfus dans *Jean Santeuil* et dans la *Recherche*. Jacques Rancière a écrit deux essais remarquables sur la présence de la Grande Guerre dans la *Recherche*. Cependant, je crois que « le coup de pistolet » dont parlait Stendhal, c'est-à-dire « la politique », ne se limite pas à faire une apparition épisodique dans l'œuvre proustienne, mais qu'il en change profondément les prémisses esthétiques, en introduisant la dissonance dans la symphonie, l'asymétrie dans le plan architectural de

cette immense cathédrale. Je voudrais donc esquisser le parcours d'une *modification*² qui n'aurait pas été intégrée par Proust au discours théorique sur le Temps qui occupe le centre de la *Recherche*. Cette modification est strictement liée au discours propagandiste qui domine les années qui vont de la conclusion de l'Affaire Dreyfus à la conclusion de la Première Guerre Mondiale, et elle prend tout son essor au cours de l'interruption que la Grande Guerre a représenté pour le projet de composition de la *Recherche* en permettant à la politique de faire son irruption dans le présent de l'écriture.

Le présent de l'écriture : questions formelles

Le titre même du chef-d'œuvre proustien conduit le lecteur, et par extension le critique, à oublier l'importance du présent vécu par le narrateur et par l'écrivain en train de rédiger son œuvre : le « temps perdu » est intuitivement construit par le lecteur comme le Passé. Proust lui-même considère que la survivance et la transfiguration du Passé dans l'atemporel de l'expression artistique est la valeur ultime du parcours existentiel d'un héros trop longtemps englué dans des attachements éphémères et illusoirs. Le Présent, lui, se dérobe à ses acteurs, et ce n'est que par des reconstructions a posteriori, mises en branle non seulement par le narrateur à la fin du *Temps retrouvé*, mais aussi par le héros lui-même bien que de façon imparfaite par la jalousie ou par les amorces avortées d'un projet esthétique, que le « sens » des événements – alors devenus des purs signes du Temps en tant que loi cosmique – peut être revisité.

Cependant, les observations sur les structures achroniques présentes dans la *Recherche* faites en 1972 par Gérard Genette dans *Le Discours du récit* renvoyaient déjà à un phénomène assez inusuel dans la tradition romanesque et qui se prête à

² Je pense ici, évidemment, au roman homonyme de Michel Butor – lui-même d'ailleurs éminent critique proustien et obsédé en particulier par la question du temps – où il est question justement d'un changement de projet advenu « en route », c'est-à-dire à partir d'un présent qui contourne toute théorie préalable à son déroulement.

des réflexions d'un autre type. Genette faisait référence aux essais déjà publiés sur cette question par Robert Vigneron, lequel, dès 1946 avait remarqué que la fin du premier volume de la *Recherche* contient d'étranges violations des structures syntactiques liées à l'utilisation de l'imparfait et du passé simple. En particulier, l'itératif devient singulatif de façon grammaticalement illogique, et donc, à la limite, incorrecte. Vigneron disait :

Pour dissimuler cette confusion chronologique et psychologique, l'auteur s'efforce de camoufler des actions uniques en actions répétées et barbouille sournoisement ses verbes d'un badigeon d'imparfaits. Par malheur, non seulement la singularité de certaines actions en rend invraisemblable la répétition habituelle, mais encore par endroits des tenaces passés définis échappent au badigeon et révèlent l'artifice.³

Plusieurs épisodes contenus dans le premier volume, et qui ont trait aux visites du protagoniste au Bois de Boulogne avec Françoise, et aux après-midis passées aux Champs-Élysées avec Gilberte, se prêtent en effet à de telles accusations, et le phénomène ne disparaît pas dans les volumes postérieurs, en particulier pour ce qui concerne *Sodome et Gomorrhe* et *La Prisonnière*. Genette, après avoir essayé de démonter quelques-unes des critiques de Vigneron, finit bien par admettre qu'il y a des difficultés réelles dans la temporalité de l'œuvre proustienne. D'abord, il dit que ceci est dû au caractère fragmentaire des procédures scripturales proustiennes, et il se limite à reconnaître qu'« il y a du « collage », ou plutôt du « patchwork » dans la *Recherche*...laborieusement construite avec des matériaux de toute provenance et de toute époque. » (Genette 1972, 174) Tout le folklore anecdotique sur les « paperolles », que Deleuze avait si bien démystifié, revient alors à l'esprit du lecteur attendri, ainsi que les banalités sur la conception progressive de l'œuvre, qui se

³ Robert Vigneron, 1946, cité par Genette 1972, 171.

serait développée insensiblement du projet de *Jean Santeuil* et du *Contre Sainte-Beuve* et qui aurait « collé » ensemble même les fragments de ces deux œuvres avortées. Le caractère purement contingent des irrégularités contenues dans la *Recherche* est ainsi réaffirmé par Genette, selon qui, finalement, ces irrégularités n'infirmant pas les affirmations de Proust selon lesquelles son œuvre répondrait à un projet rigoureux et cohérent, dont l'écrivain se déclare toujours non seulement conscient, mais responsable. Genette renonce à formuler toute hypothèse sur la cause profonde de ces incohérences, comme on peut le voir dans la conclusion de la section sur le *Temps* de son essai :

On sait avec quelle ambiguïté, apparemment insoutenable, le héros proustien se voue à la recherche et à « l'adoration », à la fois de « l'extra-temporel » et du « temps à l'état pur »; comment il se veut tout ensemble, et avec lui son œuvre à venir, « hors du temps » et « dans le Temps ». *Quelle que soit la clé de ce mystère ontologique*⁴...le roman proustien est sans doute, comme il l'affiche, un roman du Temps perdu et retrouvé, mais il est aussi, plus sourdement peut-être, un roman du Temps dominé, captivé, ensorcelé, secrètement subverti, ou mieux : *perversi*. (Genette 1972, 182)

Or, il est évident que c'est justement au « mystère ontologique » de la contradiction fondamentale entre un « héros » toujours dans le temps, et un « héros » miraculeusement hors-du-temps qu'il faudrait réfléchir. Genette, cependant, maître suprême de la critique formaliste, ne juge pas opportun de se mêler d'une telle question et ne s'interroge pas sur les causes de la « perversion » proustienne du Temps comme catégorie à la fois grammaticale et philosophique.

⁴ L'italique est le mien ici, mais *perversi* se trouve en italique déjà dans le texte de Genette.

C'est au contraire pour aborder ce mystère, qui à mon avis est une véritable aporie, que je propose de prendre comme point de départ un passage de *Swann* où l'« achronie » dont parlait Genette trouve très clairement sa racine dans l'indétermination de ce que j'appelle le présent de l'écriture. Après l'évocation des sorties du jeune héros au Bois de Boulogne quand il y attendait l'apparition miraculeuse de Madame Swann, il y a un blanc dans le texte. Après cette petite interruption voilà comment le narrateur reprend son récit :

Cette complexité du Bois de Boulogne qui en fait un lieu factice et, dans le sens zoologique ou mythologique du mot, un Jardin, je l'ai retrouvée *cette* année comme je le traversais pour aller à Trianon, un des premiers matins de *ce* mois de novembre⁵...(R² I, 414)

Nonobstant la présence du déictique, qui nous invite à la recherche d'un référent, bien malin qui dira de quelle année on parle ici, et de quel mois de novembre! Puisque *Swann* a été publié chez Grasset en 1913, nous savons du moins que c'est un passage écrit bien avant la guerre, mais seule la consultation de sources extérieures au texte peut nous éclairer là-dessus. Ce passage est d'ailleurs le début de la section finale du volume, qui se conclut par l'expression du regret qui accompagne toujours le souvenir d'un temps apparemment perdu à jamais, et qui ne sera retrouvé que grâce à l'expérience artistique. L'irruption du présent est tout de suite oblitérée par une réflexion sur le passé, selon un modèle qui restera le même dans toute la *Recherche*. On a remarqué d'ailleurs plusieurs fois que la même indétermination chronologique caractérise toute la narration de la *Recherche*, de telle façon que non seulement le Présent, mais le Passé lui-même se dérobe dans sa spécificité chronologique, et que seuls quelques épisodes liés à l'actualité politique donnent au

⁵ Les italiques sont les miens.

lecteur une idée, quelque vague et parfois contradictoire qu'elle soit, de l'époque des événements faisant l'objet de la narration⁶.

De ce point de vue, le narrateur – et par extension l'écrivain – partagerait toujours la confusion, l'indétermination subjective qui caractérise le héros au début du texte et qui le situe, on le sait bien, entre le sommeil et la veille, entre le vide de la conscience présente et le plein de la mémoire. Georges Poulet disait à ce propos, selon une perspective phénoménologique qui est bien la sienne mais qui n'est pas toujours celle de Proust :

L'être humain, pour Proust, est donc un être qui cherche à tâtons la justification de son existence. Ne sachant qui il est, ou bien il est comme quelqu'un frappé d'amnésie qui s'en irait de porte en porte pour demander partout son nom; ou bien il se sent être ce que sont indifféremment en lui les choses, et il n'est qu'un faisceau d'images anonymes qui s'effacent et se reforment comme la vapeur irisée des jets d'eau. Ou il n'est rien, ou il est n'importe quoi tour à tour, c'est-à-dire encore rien. (Poulet 1963)

Au fait, ce n'est que le héros en tant que dormeur, chez Proust, qui est un « rien ». Même si le narrateur se trouve dans cette position plusieurs fois, toute une série de procédés narratifs sont mis en place par Proust qui tendent *aussi* à bien faire comprendre au lecteur que ni le héros à la fin du roman, ni cet autre Marcel qui partage son « nom » avec l'invisible signataire du livre ne sont « rien » ou « n'importe quoi ». Et surtout, ni l'un ni l'autre ne sont *n'importe qui*.

⁶ Le livre de Garreth Steel, *Chronology and Time in A la Recherche du Temps perdu*, Genève, Droz, 1979, fait une excellente synthèse de la littérature critique consacrée à ce sujet, de Hachez à Jauss.

Le présent de l'écriture : la question nationale, revisitée

L'enracinement de la *Recherche* dans les aspects les plus conservateurs de la culture de son temps a été étudié par plusieurs critiques, bien qu'à partir de prémisses politiques et d'intentions critiques très différentes⁷. De ma part, je partirai des observations faites par Antoine Compagnon dans l'essai que Pierre Nora a publié dans le troisième tome, intitulé *Les France, des Lieux de mémoire*. Dans son essai – écrit d'ailleurs dans les années 80, période assez critique en France du point de vue de l'identification nationale – Compagnon remarque que *La Recherche* et les lieux qu'elle évoque font désormais partie de l'imaginaire collectif des Français. Les paysages de Combray surtout, mais aussi les plages de Balbec, ainsi que les dialogues entre Françoise et ses fournisseurs, ont contribué à la création de l'idéal du « terroir » français et de ses habitants, sur la perte desquels s'attendrissent les touristes et, j'ajouterai un peu méchamment, les adhérents au Front National. Ce que Compagnon ne dit pas, cependant, c'est que cet « effet de nostalgie » n'est pas seulement un phénomène rétroactif situé dans la réception récente de l'œuvre et qui aurait donc sa racine dans les années 80, mais qu'il fait partie de ce qu'on pourrait appeler le « désir de l'œuvre » déjà par rapport à ses contemporains. En d'autres mots, c'était la France de Proust qui avait besoin de se construire un présent imaginaire au moins autant que certains de nos contemporains tiennent à le préserver.

Quand Proust commence à travailler concrètement au projet de la *Recherche*, à partir plus ou moins de 1909, les débats sur l'Affaire Dreyfus, qui ne s'était conclue de façon favorable au dreyfusards qu'en 1906 après avoir occupé l'avant-scène du débat politique pendant plus de dix ans, avaient déjà

⁷ Déjà dans sa correspondance, Proust remarque que les journaux de gauche lui reprochent d'avoir obtenu le Prix Goncourt en 1919 « par la réaction et le bénitier », car ses liaisons avec Léon Daudet, Maurice Barrès et Charles Maurras, pour ne citer que les plus augustes d'entre les réactionnaires dont il s'entourait, étaient bien connues. Dans la critique littéraire récente et attitrée, il suffira de citer ici Edouard Saïd.

favorisé en France la systématisation d'un discours nationaliste – et antisémite – auquel adhéraient plusieurs intellectuels à qui Proust était intimement lié. Ces débats constituent, pour ainsi dire, le cadre initial qui détermine l'insertion de la question nationale dans le plan même du roman, mais de façon toujours inavouée. Ainsi, par exemple, quand dans *Swann* le narrateur décrit l'église de Saint-André-des-Champs, il me semble évident qu'il répond à son désir d'inclusion dans l'idée de Francité promue par les cercles liés à Barrès ou à Léon Daudet, et ceci dès le début de son projet. Comment, sinon, lire le passage suivant, qui n'a rien à voir avec l'expression de la différence, puisqu'il définit très clairement une *identité* ?

Que cette église était française ! Au-dessus de la porte, les Saints, les rois-chevaliers une fleur de lys à la main, des scènes de noces et de funérailles, étaient représentés comme ils pouvaient l'être dans l'âme de Françoise [...] On sentait que les notions que l'artiste médiéval et la paysanne [...] avaient de l'histoire [...] ils les tenaient non des livres, mais d'une tradition à la fois antique et directe, ininterrompue, orale, déformée, méconnaissable et vivante. (R² I, 149)

On remarquera que le temps historique lié à la France, dans ce passage, est un Passé qui n'est nullement un « Temps perdu » : le Passé national ne présente aucune des incertitudes liées au temps *psychologique* parcouru, par exemple, par le narrateur ou par des personnages – et je pense évidemment à Bloch, à Swann, à Charlus lui-même – dont la Francité est présentée comme incertaine ou douteuse.

Déjà dans *Swann*, donc, il y aurait dans la *Recherche* une sorte de « double régime » du passé, dont l'un ne semble pas partager les caractéristiques ontologiques de l'autre. Et ce double régime du Temps est souvent lié au discours national entourant les personnages de l'œuvre. Françoise, de par son nom même, est l'incarnation des valeurs de la France éternelle, dans

son acception provinciale. Même le charme de Madame de Guermantes nous est présenté d'abord comme lié à son passé ultra-français et d'ailleurs le héros l'apprécie pour la première fois à l'église de Combray où elle se trouve dans la chapelle de Gilbert le Mauvais parmi les tombeaux des anciens comtes de Brabant (R² I,172). Toute une série de personnages, aristocrates et paysans, et même les petites-bourgeoises faisant partie de la « petite bande » des jeunes-filles-en fleurs, est donc encadrée par l'appartenance à un même « terroir » national et catholique, et c'est dans son enracinement dans ce même « sol » que le héros fait son apparition dans la *Recherche*. On verra un peu plus tard que cet enracinement finit par inclure le héros lui-même de façon bien plus explicite, et que jamais le « petit Marcel » n'aura été, du point de vue de l'identité nationale, *n'importe qui*.

Or, la rhétorique liée à la persistance de l'esprit national français est pratiquement absente dans *Les Plaisirs et les jours*, ou même dans *Jean Santeuil* : est-ce parce que, avant la conclusion favorable de l'Affaire Dreyfus, il n'était pas convenable qu'un dreyfusard d'ascendance maternelle juive se mêle ouvertement de questions nationales ? Est-ce parce que, du vivant de sa mère, il aurait été impossible pour Proust de souscrire pleinement au nationalisme antisémite de certains de ses contemporains ? C'est bien ce qui me semble.

Le présent de l'écriture : la question de la guerre

D'autre part, quand on lit les manuscrits proustiens, et qu'on s'interroge sur le caractère spécifique des « ajoutailles » insérées par Proust pendant la crise de l'édition provoquée par la guerre de 14-18, on se rend compte que cette rhétorique devient de plus en plus importante dans la caractérisation des personnages. Même les études les plus subtiles consacrées à la présence de la question Juive dans la *Recherche*, souvent liées à celle de l'homosexualité, ne s'interrogent pas sur le rapport entre la façon dont elles apparaissent dans le roman pendant le long pro-

longement de son écriture et les circonstances historiques dans lesquelles son auteur se trouvait impliqué⁸.

Ainsi, il est certainement vrai que Swann, pour le dire avec Jonathan Freedman, « est enfin forcé de choisir une affiliation parmi celles qu'il pourrait revendiquer. Malade d'un cancer, écœuré par l'Affaire Dreyfus, Swann revendique sa juiveté » (Freedman, 2001, 538, ma traduction). Mais ce que Freedman ne dit pas, bien qu'il revienne indirectement à la question de l'histoire à la fin de son essai⁹, c'est que c'est précisément pendant la guerre et même après la fin des hostilités quand, après une trêve de quelques années, la rhétorique nationaliste reprend tout son essor, que l'identité nationale de chaque personnage est reprise et accentuée par son auteur.

A ce propos, il suffira pour le moment de suivre une des vicissitudes du personnage de Bloch, dont les critiques se sont occupés jusqu'à maintenant « en bloc », sans se préoccuper excessivement de la façon dont Proust le « monte » au cours de sa rédaction. Il est remarquable, par exemple, que plusieurs passages concernant Bloch et sa famille dans *A l'ombre des jeunes filles en fleurs* – qui sera publié seulement en 1919 – n'aient été ajoutés au manuscrit qu'au cours de la Première Guerre Mondiale, et même plus tard. Quand Saint-Loup et le narrateur sont sur la plage de Balbec, ils entendent quelqu'un faire des remarques désobligeantes sur les Juifs :

...nous entendîmes d'une tente de toile contre laquelle nous étions, sortir des imprécations contre le fourmillement d'Israélites qui infestait Balbec. « On ne peut pas faire deux pas sans en rencontrer, disait la voix. Je ne suis pas par principe irréductiblement hostile à la nationalité

⁸ La meilleure synthèse sur l'état de la critique par rapport à l'antisémitisme proustien se trouve dans l'article de Marion A. Schmid, « The Jewish Question in *A La Recherche du Temps Perdu* in The Light of Nineteenth-Century Discourses on Race », dans *Neophilologus*, 83, 1999, 33-49.

⁹ Et sa conclusion est, en effet, une autre version de la mienne : « And history, as Fredric Jameson once reminded us, is what hurts. » (Freedman 2001, 546)

juive, mais ici il y a pléthore. On n'entend que : « Dis-donc, Apraham, chai fu Chakop. » On se croirait rue d'Aboukir. » L'homme qui tonnait ainsi contre Israël sortit enfin de la tente, nous levâmes les yeux sur cet antisémite. C'était mon camarade Bloch. (R² II, 97)

Quand on étudie les manuscrits proustiens, on se rend compte que si le séjour à Balbec fait partie du noyau central du roman, représenté par la dactylographie de 1911-1912 préparée en vue de la publication chez Grasset, ces remarques n'apparaissent qu'en 1918, dans les épreuves pour l'édition Gallimard de 1919 ! Il en va de même, d'ailleurs, pour le dîner chez M.Bloch, pour la caractérisation du « mauvais genre » des sœurs de Bloch et pour toute une série de passages dans les deux volumes de *Guermantes* liés à la question nationale, à la représentation des Juifs. Tous ces passages sont absents des manuscrits et des dactylographies antérieurs à 1914, et n'apparaissent que sous forme d'ajouts dans les marges ou dans des « paperolles » qu'à partir de 1916. Même un passage très connu de *Guermantes II*, où il est question de la présence d'intellectuels étrangers dans les cafés parisiens au temps de l'Affaire Dreyfus, se trouve pour la première fois dans un ajout dans les marges d'un des trois cahiers préparatoires à la publication de ce volume, qui servirent comme texte pour l'éditeur :

Il y avait dans ce café, j'avais connu dans la vie, bien des étrangers, intellectuels, rapins de toute sorte [...], et qui étaient des gens d'une réelle valeur intellectuelle et morale, d'une profonde sensibilité. Ils déplaisaient – les Juifs principalement, les Juifs non assimilés bien entendu, il ne saurait être question des autres – aux personnes qui ne peuvent souffrir un aspect étrange, loufoque (comme Bloch à Albertine). [...] Pour les Juifs en particulier, il en était peu dont les parents n'eussent une générosité de cœur, une largeur d'esprit, une sincérité, à côté desquelles la mère de Saint-Loup et le duc de Guermites ne fissent

piètre figure morale [...] Mais enfin chez Saint-Loup [...] régnait la plus charmante ouverture d'esprit et de cœur. Et alors, il faut bien le dire à la gloire immortelle de la France, quand ces qualités-là se trouvent chez un pur Français, [...] elles fleurissent [...] avec une grâce que l'étranger, si estimable soit-il, ne nous offre pas. [...] le véritable *opus francigenum*, [...] et qui ne périrait pas avec nos églises, ce ne sont pas tant les anges de pierre de Saint-André-des-Champs que les petits Français, nobles, bourgeois ou paysans... (R² II, 702-703)

Il est clair que ce véritable *pastiche* des observations de Maurice Barrès sur la destruction des cathédrales françaises par les Allemands vient à se superposer, à partir du présent de l'écriture, à un palimpseste qui, pour être déjà imprégné d'éléments nationalistes, se détend de plus en plus pour accommoder les exigences du « bourrage de crâne » promu par l'Armée et plus tard repris par les cercles liés à l'Action Française¹⁰.

Le présent de l'écriture : la question du narrateur

L'église nous ramène au début de notre parcours, et je reviens donc aussi sur une autre question fondamentale, celle de l'identité du narrateur, du petit « Marcel » dont le nom de famille ne sera jamais prononcé dans le roman. Et cependant, le fait qu'il soit un « pur Français », aux ascendances tout aussi inattaquables que celles de Saint-Loup ou de Françoise, est impliqué clairement dans les passages du *Temps Retrouvé* ouvertement consacrés à la Grande Guerre. Ainsi, par exemple, après avoir remarqué que le manque de patriotisme de Charlus était sans doute lié au fait que sa mère était allemande, le narrateur

¹⁰ Ce n'est également que dans les ajouts et les manuscrits datant de 1918-1921 qu'apparaissent plusieurs remarques antisémites faites par Charlus, Madame Bontemps, le Comte d'Argencourt, ainsi que les caractérisations les plus outrées de la « juiveté » de Bloch. Marion Schmid et Jonathan Freedman remarquent cette circonstance, mais il n'est pas dans leurs intentions critiques d'en examiner les conséquences théoriques et esthétiques.

affirme au contraire qu'il se considère tout à fait intégré dans le corps de la nation :

Or dans les nations, l'individu, s'il fait vraiment partie de la nation, n'est qu'une cellule de l'individu-nation. Le bourrage de crâne est un mot vide de sens [...]. Le véritable bourrage de crâne, on se le fait à soi-même [...] si l'on est vraiment membre vivant de cette nation. [...] M.de Charlus, qui avait de rares qualités morales [...] était par conséquent du corps-France comme du corps-Allemagne. Si j'avais été moi-même dénué de patriotisme, au lieu de me sentir une des cellules du corps-France, il me semble que ma façon de juger la querelle n'eût pas été la même [...] Mais enfin je ne peux que supposer ce que j'aurais fait si je n'avais pas été acteur, si je n'avais pas été une partie de l'acteur-France [...], je ne pouvais arriver au détachement. (R² IV,353-354)

Quand on lit ce passage, il faudrait se rappeler que sa rédaction est contemporaine, ou presque, à celle des passages que j'ai cités dans les volumes précédents. C'est pour cela que la lecture que Jacques Rancière fait de la rhétorique nationaliste proustienne dans *Le Temps retrouvé* me paraît insuffisante, ou du moins ambiguë, car il semble la considérer une sorte d'anomalie à l'intérieur du projet de la *Recherche*, tandis qu'à mon avis elle en détermine l'ensemble des modalités narratives.¹¹

¹¹ Ainsi, Rancière dit : « Comment expliquer cette intrusion de la réalité guerrière dans le plan de l'œuvre « dogmatique », que son auteur se vantait en 1914 d'avoir exactement calculée ? Sans doute Proust trouve-t-il des bonnes raisons à cet ajout : s'il a introduit l'épisode de la guerre, dit-il, à son éditeur, c'est comme un prolongement naturel des leçons de stratégie que le jeune officier Saint-Loup donnait au narrateur en visite à Doncières. » (Rancière 1998, 137). Mais en fait, les deux « épisodes » ont été écrits en même temps ! Le fait est que la *Recherche* n'a jamais été une œuvre purement « dogmatique » dont le sujet serait la découverte du Temps cosmique et de la fonction de l'Art, et qu'elle l'est de moins en moins au fur et à mesure que la durée de son écriture se prolonge dans l'histoire.

Il est vrai, le narrateur ne participera pas activement au combat, car, toujours souffrant d'une maladie réelle bien qu'imprécisée, il quitte Paris pour se soigner pendant plusieurs années, n'y revient qu'une fois pendant le conflit, et n'y retourne définitivement qu'après la fin des hostilités. En cela, il est moins héroïque que les « radicaux-socialistes » faisant partie du cercle de Saint-Loup, lesquels, pacifistes par principe et internationalistes dans leur idéologie, redeviennent des « purs Français » dès que la Patrie se trouve en danger. D'autre part, Bloch sera accusé de lâcheté par le narrateur, car il se fera réformer de façon clairement malhonnête, donnant raison, paradoxalement, aux accusations de Charlus au temps de l'Affaire Dreyfus. En ce temps-là – mais il faut cependant bien se rappeler que du point de vue de l'écriture du roman, c'est *en même temps* – Charlus avait dit qu'il n'était pas étonnant que Dreyfus ait « trahi » la France, car étant juif elle n'était nullement sa patrie. Et donc Bloch, qui pourtant devient de plus en plus habile dans l'occultation extérieure de ses origines, ne cesse de se trahir, car l'identité nationale, seule, résiste aux jeux de la différence et de la dispersion temporelle du moi. Que Charlus lui-même, à cause d'une origine allemande qui n'apparaît dans les manuscrits qu'après 1916, soit « défaitiste » pendant la Guerre, c'est la surprise que le narrateur nous réserve dans *Le Temps Retrouvé*, et qui le rapproche de façon inattendue et paradoxale de l'ami juif du narrateur. Les différentes « tares » de Charlus, sa germanité, son homosexualité, son défaitisme, sont donc parallèles à la tare « raciale » de Bloch, et comme pour cette dernière, ce n'est que pendant et après la Guerre qu'elles seront pleinement élaborées dans le roman.

Mais le héros reste toujours inattaquable de ce point de vue-là, et son appartenance au tissu de la nation, bien qu'elle ne soit confirmée que dans le dernier volume du récit, est un aspect fondamental de la construction de son personnage dès le début, intégré comme il l'est dans le cadre ultra-français de son milieu géographique et familial.

Ce n'est que maintenant, me semble-t-il, qu'une intégration des difficultés formelles et philosophiques liées au statut du Temps dans la *Recherche* peut commencer de s'articuler. Si l'on considère l'ambiguïté que le roman cultive par rapport à la question de l'autobiographie, il est du moins probable que l'instabilité du Présent de l'écriture détermine – au moins en bonne partie – l'irrégularité de la présentation du Passé. Nous ne savons jamais, au juste, *qui* est en train de raconter quoi, et *quand*. Car si le présent trébuche, il ne peut pas constituer le point de référence pour le passé, et de là dérivent vraisemblablement les « fautes » de Proust dans la distinction entre itératif et singulatif et l'indétermination chronologique des événements narrés. La seule chose qui subsiste, dans cette indétermination de l'écriture et de son sujet, c'est l'identité du narrateur comme « pur Français », même s'il est, par ailleurs, inconstant en amour, cruel envers les gens qu'il aime le plus, imparfait et changeant.

On voit maintenant où je veux en venir : ce n'est pas le signataire du livre, Marcel Proust, un homosexuel d'origine juive, un arriviste « ami des duchesses » dont la signature avait empêché Gide de prendre le manuscrit au sérieux, qui pourra révéler son Présent, surtout quand, pendant et après la Guerre, il se rend compte de la valeur de son œuvre et qu'il ambitionne non seulement le Prix Goncourt, mais un fauteuil à l'Académie Française. Et voilà que toutes les pistes sont brouillées, et le projet de démonstration des lois éternelles du Temps et de sa loi fondamentale, celle de la différence, se mêle constamment à des préoccupations d'un autre ordre. Est-ce parce que l'Art, comme le dit Rancière, trouve dans la Guerre « l'occasion de confronter la littérature à une figure totale de sa négation » ? (Rancière 1998, 152)

Je ne le crois pas. Car il n'y a pas d'art, ou de littérature, comme projet total, et Proust, pour ainsi dire, ne pouvait pas bâtir l'œuvre purement dogmatique dont il avait pourtant articulé la théorie. En effet, comme le disait Stendhal, « la politique...est une pierre attachée au cou de la littérature », et l'auteur, même quand il veut retrouver le Temps perdu, est, en effet, *retrouvé*

par celui-ci, surtout si ce temps est, un *temps de guerre* et qu'il guide la rédaction de toute son œuvre. Il n'y a d'écriture que dans le Présent, et il n'y a de Présent que politique. L'occultation du présent et le brouillage du passé coïncident donc chez Proust avec l'occultation de l'écrivain en tant qu'incarnation présente du narrateur. Celui-ci *semble* en effet « demander partout son nom » sans jamais tout à fait le retrouver, mais grâce à l'approximation autobiographique qui le rattache à un héros aux ascendances irréprochables, le lecteur pourra quitter ce livre avec la certitude que ce nom, si enfin il pouvait être prononcé, serait, sûrement, un *nom français*.

Bibliographie

Antoine Compagnon, « La 'Recherche du temps perdu' de Marcel Proust » in Nora, Pierre, *Les Lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1997 (Quarto), t.3, p.3835 sqq.

Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, Paris, PUF, 1964.

Jonathan Freedman, « Coming out of the Jewish Closet with Marcel Proust », in *GLQ : a Journal of Gay and Lesbian Studies*, 7:4, 2001, 521–551.

Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

Georges Poulet, *Etudes sur le Temps humain*, Paris, Plon, 1950.

Jacques Rancière, *La chair des mots : politiques de l'écriture*, Paris, Galilée, 1998.

Marion A. Schmid, « The Jewish Question in *A La Recherche du Temps Perdu* in The Light of Nineteenth-Century Discourses on Race », dans *Neophilologus*, 83, 1999, 33-49.

Garreth Steel, *Chronology and Time in A la Recherche du Temps perdu*, Genève, Droz, 1979.

Page laissée blanche intentionnellement

La réception de Proust en Iran

Mahvash Ghavimi

Dans un sondage préparé et publié par le magazine *Lire* (*Lire* 1984), Marcel Proust se trouve en tête de liste des écrivains français, préférés par les Européens. Devançant Flaubert, Stendhal, Hugo, Balzac... il semble jouir, auprès des habitants de l'Europe, d'une popularité à laquelle ne s'attendaient peut-être pas ses propres compatriotes.

Or, selon une idée bien répandue, l'Oriental de par sa culture, son éducation, sa vision du monde et sa propre littérature pense et apprécie différemment, autrement que l'Occidental. Pour un pays comme l'Iran, la question se pose de façon plus cruciale encore puisque le genre romanesque y est pratiquement inconnu jusqu'à la fin du XIX^e siècle. En effet :

le système littéraire traditionnel est fondé sur la poésie, et plus précisément sur un ensemble de règles touchant à la prosodie et à la versification; il n'intègre pas la prose, ou de façon fort marginale. (Balay 1998)

Pourtant dès la fin du XIX^e siècle et tout au long du XX^e de nombreux romans étrangers et surtout français furent traduits. Ils rencontrèrent un accueil assez chaleureux et influencèrent même les lettrés iraniens qui, à leur tour, se mirent à composer des romans historiques, sociaux, sentimentaux et des nouvelles réalistes. Vers les années 1950 quelques œuvres des plus grands écrivains français sont connues en Iran et la traduction de telles œuvres suit une courbe ascendante. Toutefois l'œuvre proustienne semble pratiquement ignorée jusqu'aux années 80 aussi bien du public peu cultivé que de la majorité des intellectuels persans. Dans les journaux et revues de cette époque on ne rencontre

guère le nom de ce grand génie français et aucun de ses écrits n'est traduit.

Les raisons de cette négligence paraissent multiples. Il y a tout d'abord des préjugés sur les différences culturelles et religieuses mais également l'idée que l'incompatibilité des mœurs et coutumes des deux pays rendrait difficile la compréhension de l'œuvre : la société hautement hiérarchisée, des « castes » et « clans » bourgeois ou les personnages « folkloriques » décrits par Proust resteraient, prétend-on, impénétrables au lecteur iranien. Mais la raison fondamentale de cette négligence est sans aucun doute d'ordre littéraire et linguistique : *À La Recherche du temps perdu* est réputé d'accès difficile et considéré comme intraduisible. Quelques années avant la traduction de *Du côté de chez Swann*, un traducteur iranien affirmait même : « L'âme et l'esprit du verbe proustien ne peuvent s'insérer dans la structure de la phrase persane. » (cité par Sahabi 2002) Ce jugement trop catégorique et fort discutable signale pourtant le malaise des traducteurs face aux longues périodes proustiennes, à ses phrases sinueuses et compliquées, aux métaphores et métonymies qui foisonnent dans l'œuvre, et face également à l'humour et l'ironie très difficiles à saisir sinon à traduire lorsque les points de jonction de deux cultures sont si peu nombreux.

De fait les meilleurs traducteurs français/persan semblent hésiter devant l'immensité de l'œuvre gigantesque de Proust, se contentant souvent d'en traduire des passages – évidemment les plus célèbres comme « le baiser maternel » ou « la réminiscence due à la madeleine » – qu'ils publient dans les revues ou journaux spécialisés. Si limitées que soient ces tentatives, elles ont eu le mérite d'attiser la curiosité des lecteurs, de créer une certaine familiarité et une atmosphère d'attente. Un terrain favorable à l'accueil de l'œuvre fut préparé également lorsque certains ouvrages critiques – écrits en français ou en anglais – ont été traduits en persan. Parmi eux, il faudrait au moins signaler : *Voyage à travers les plus grands romans du monde* écrit par H. Shahbaz en 1981; *L'image de Proust* de W. Benjamin, traduit

par B. Ahmadi en 1987 et *Proust par lui-même* de Claude Mauriac, traduit par M.T. Ghiassi en 1989.

Ces ouvrages faisant connaître la vie et l'œuvre de Proust, insistant sur l'importance de la *Recherche* et soulignant son impact sur le roman moderne, jouèrent un rôle essentiel. S'y ajoute, en même temps, la parution de quelques articles concernant les mêmes sujets. Le terrain ainsi préparé, il fallut attendre le courage voire la témérité d'un traducteur qui, rejetant tous les préjugés, se mettrait à une tâche qui s'avérerait longue, délicate et peut-être périlleuse. L'attente ne dura pas : *Du côté de chez Swann* est publié dès 1989, à peine quelques mois après la version persane de *Proust par lui-même*. Puis à intervalles réguliers paraissent les autres volumes de la *Recherche* : *A l'ombre des Jeunes Filles en fleurs*, 1990; *Le Côté de Guermantes I*, 1992; *Le Côté de Guermantes II*, 1993; *Sodome et Gomorrhe I et II*, 1996; *La Prisonnière*, 1997; *La Fugitive*, 1998; *Le Temps retrouvé*, 1999; ainsi qu'une version de *Les Plaisirs et les Jours*, 1995, faite par le même traducteur.

On peut longuement discuter de la qualité de ces traductions¹, de la censure et de l'autocensure² qui y ont présidé et du paradoxe de telles publications sous la République Islamique. L'essentiel est pourtant ailleurs : après la parution de *Du côté de chez Swann*, suivie de quelques interviews des journalistes avec le traducteur et de plusieurs articles critiques – eux aussi souvent

¹ Une thèse récente (2004) de doctorat, soutenue à INALCO (Institut national des langues et civilisations orientales) par M. Barekat, sous la direction du professeur Balay, est entièrement consacrée à la critique de la traduction de la *Recherche* par M. Sahabi.

² Ainsi par exemple, tout le passage de la lettre d'Aimé concernant la relation d'Albertine avec la petite blanchisseuse (R² IV, 105-106) a été dénaturé. Le traducteur a travesti cette scène sensuelle en un jeu enfantin (voir *Gorixteh*, traduit par Mehdi Sahabi, Nashre Markaz, Téhéran, 1998, 126-127). Bien des phrases ou paragraphes « osés » ont été aussi carrément retranchés de l'œuvre (cf. par exemple, *La Fugitive*, R² IV, 179 : « Il eut une fois l'audace d'en mener une, ainsi qu'Albertine, dans une maison de femmes à Corliville, où quatre ou cinq la prirent ensemble ou successivement. C'était sa passion, comme c'était aussi celle d'Albertine. » et *Gorixteh*, op.cit., p.220).

traduits – sur l’auteur et son œuvre, commencèrent en Iran, ce que l’on pourrait appeler « les années d’enthousiasme pour Marcel Proust ». Les chiffres de vente prouvent d’ailleurs la fascination qu’exerce cet écrivain. Le premier volume de la *Recherche*, tiré à 5000 exemplaires, précédé d’une chronologie de Proust, d’un article de Giovanni Macchia et suivi d’une bibliographie des œuvres et des études le concernant, a été réédité six fois jusqu’aujourd’hui et le deuxième volume quatre fois. Si ces chiffres ont légèrement baissé à partir des volumes suivants, ce n’est que pour prendre un nouvel essor avec *Le Temps retrouvé*, réédité huit fois. Par ailleurs, dans les années suivant immédiatement la publication de *Swann*, les discussions sur les divers aspects de l’œuvre, son intrigue, son style, sa composition, son intérêt... – et évidemment aussi sur les qualités et les défauts de sa traduction – ont été les sujets favoris des milieux littéraires iraniens. Ce qui semble le plus intéresser les lecteurs persans, c’est la possibilité d’évasion du quotidien et des circonstances sociales et politiques que leur offre cette œuvre se déroulant dans un univers totalement différent du leur, dans un « hors temps euphorique ». L’acuité du regard de l’auteur, la minutie de ses observations et la profondeur de ses analyses des sentiments ne leur échappent pas non plus. De plus « l’être multiple » que décrit Proust, changeant de visage et d’attitude selon le milieu qu’il fréquente, ne rejoint-il pas une expérience intimement vécue par les Persans dans les années suivant la Révolution ? Et le souffle poétique, les raffinements et les subtilités du langage, de la vision et des images qui foisonnent dans l’œuvre laisseraient-ils indifférent un peuple nourri et féru de la poésie ? Quoi qu’il en soit, au niveau universitaire aussi, les étudiants, déjà sensibilisés par leurs professeurs, entreprennent des recherches sur l’œuvre proustienne. Cette œuvre, à côté de celle de Camus, de Flaubert et des nouveaux romanciers semble désormais un sujet de prédilection pour les étudiants de maîtrise. Ce qu’ils analysent, ce sont des thèmes tels que l’enfance, l’amour, l’art..., mais certains se penchent également sur l’aspect autobiographi-

que du roman, ses scènes comiques ou encore le choix des noms des personnages.

Bien plus nombreux sont évidemment les articles parus dans les quotidiens à grand tirage ainsi que dans les hebdomadaires et revues littéraires. Il semblerait qu'entre les années 1996-2004 aucun écrivain français n'ait fait couler autant d'encre que Marcel Proust : sa biographie apparaît sous diverses formes (résumé, chronologie, romancée, etc.), les thèmes essentiels de son œuvre tels que le souvenir, la réminiscence, le temps, l'amour, le moi profond, l'éternité de l'art ... sont abordés, mais on insiste surtout sur la place privilégiée que cet auteur occupe dans la littérature européenne et mondiale. Ainsi par exemple, P. Modjavézi souligne que « la Recherche est l'un des romans les plus prestigieux du XX^e siècle » (Modjavézi 1997).

E. Razavian considère Marcel Proust comme « le dernier grand chroniqueur de l'amour, de la société, de l'individu, de la politique, de la littérature et de l'art » (Razavian 1997); A. Sadri signale que « la Recherche est un roman qui plairait à tout lecteur s'intéressant à la littérature » et continue en ajoutant qu'il

n'est pas exagéré d'affirmer que la publication de *À la recherche du temps perdu* est, dans le domaine de la traduction des œuvres étrangères, le plus grand événement survenu dans l'histoire des lettres persanes. (Sadri 1999)

Il ne serait pas sans intérêt de remarquer également que vu le contexte socioculturel du pays où règne l'esprit religieux – contexte qui n'était guère propice à la parution d'une œuvre telle que le roman proustien – certains critiques iraniens se croient obligés de justifier cet avènement ou de défendre, contre toute attaque probable d'immoralité, l'auteur de la *Recherche*. M. Akbarlou écrit ainsi à propos de Marcel Proust :

Il n'était ni athée ni sceptique. Il n'était pas un esprit inquiet comme on aurait tendance à le croire. Dès le début

de sa carrière, il voulut faire apparaître son génie et y persévéra avec une volonté surhumaine. (Akbarlou 1998)

De même, l'en-tête d'un article de la revue *Kian* fait allusion à la *Recherche* en le considérant comme « un exemple singulier qui incarne par excellence le courage, la volonté et la détermination humains. » (anonyme, 2000) Enfin M. Sahabi affirme que

la publication de la traduction de l'œuvre proustienne faciliterait le dialogue des deux cultures européenne et iranienne et des échanges culturels qui aboutiraient à leur rapprochement. (Sahabi, 2001)

En résumé on peut dire que des traductions d'articles d'auteurs étrangers, des entretiens avec le traducteur de Proust que l'on considère désormais comme un spécialiste en la matière, aussi bien que des comptes rendus des travaux plus ou moins personnels concernant la *Recherche* paraissent assez régulièrement dans la presse iranienne. De plus, une nouvelle traduction de *Un amour de Swann*, la traduction d'un petit extrait intitulé *Sur la lecture*, des cassettes enregistrées à partir de la traduction de l'œuvre, voient le jour.

Chose plus étonnante est la publication des ouvrages critiques sur Proust, traduits intégralement en persan. Ainsi *Marcel Proust* de F.W.J. Hemming, *Étude sur À la recherche du temps perdu* de P.M.W. Thody, *Proust* de May Dervent, *Comment Proust peut-il changer votre vie ?* de A. De Botton sont mis en vente et certains se trouvent plusieurs fois réédités. Cet intérêt pour les essais et les biographies semble sans précédent dans le pays. Et même si on est en droit de regretter ici l'absence de traduction de grandes études critiques de spécialistes français, même si le choix de ces ouvrages ne répond pas toujours aux désirs des admirateurs de Proust, cet intérêt démontrerait que le public iranien ne se contente pas d'une lecture superficielle et sent bien qu'il y là, dans cette œuvre magistrale, nombre

d'aspects à découvrir. A cette volonté de mieux connaître l'auteur et de pénétrer autant que possible dans son univers, répondra en été 2003, le numéro 2 de *Samarkand*, revue littéraire très spécialisée, entièrement consacré à Proust. Plus de 250 pages comprenant des rappels biographiques, la présentation des autres œuvres de l'écrivain, la traduction des notes, hommages et souvenirs rédigés par Gide, Valéry, Colette, Leiris, Cocteau, Mauriac, Beckett, Barthes, des interviews avec Pierro Citati, Céleste Albaret, etc., la présentation des ouvrages de J.Y. Tadié, des impressions de lecture de quelques critiques iraniens, deux articles sur le style ainsi qu'une bibliographie des œuvres existant en persan et une bibliographie succincte des textes en anglais sont ici mis à la disposition des amateurs. Cet hommage rendu à l'auteur de la *Recherche*, tout en soulignant son apport capital à la littérature des époques suivantes, fournit au lecteur iranien le moyen d'approfondir ses connaissances. L'ère de Proust n'est certes pas close en Iran.

Qu'il nous soit permis de terminer ces remarques par une anecdote pour le moins curieuse et d'en laisser le soin de l'interprétation au lecteur averti. L'Iran est un pays fort centralisé, à part les quelques grandes villes comme Chiraz, Ispahan, Tabriz... les autres villes de province n'accèdent que rarement à la culture et à la connaissance appréciées et propagées par l'intelligentsia de la capitale. Or voici que dans un journal de lycée de la petite ville de Damgan, publié en septembre 2003, – en vue de présenter les activités du lycée – on trouve dans la rubrique « science et apprentissage » cinq citations clés. La première est du Prophète, la deuxième est d'Imam Ali (le premier des Imams Chiites et le plus vénéré en Iran), la troisième est d'Imam Hossein (fils d'Ali, modèle de l'homme musulman par excellence), la quatrième de Samuel Adams et la cinquième de ... Marcel Proust. Cette phrase dont nous n'avons malheureusement pas trouvé les termes exacts exprime cette idée : sans la science et la culture, il n'y aurait aucune différence entre l'homme et la bête.

Bibliographie

Lire n° 105, Paris, 1984.

Christophe Balay, *La genèse du roman persan moderne*, IFRI, Téhéran, 1998, 178.

Mehdi Sahabi, *Kelk*, n° 96, Téhéran, 2002, 113.

P. Modjavézi, « Eynakhai baraye zamane az dast rafte » in *Madjaleye Shoma*, n° 26, 1997, 38.

E. Razavian, « Raviye tadjrobehaye asheghane » in *Iran e Djavvan*, n° 122, 1997, 33.

A. Sadri, « yek forsate estesnâi » in *Namaye*, n° 6, 1999, 18.

M. Akbarlou, « zendégui va asare Marcel Proust » in *Bidar*, n° 12, 1998, 45.

Kian, article sans nom d'auteur, n° 49, 2000, 25.

Mehdi Sahabi, « interview avec Mehdi Sahabi », in *Namaye*, n° 8, 2001, 26.

COMMENT PEUT-ON S'APPELER « DANS LES CHOUX » ?

À propos de *Octave avait vingt ans* par Gaspard Kœnig, éditions Grasset, 2004

Gaspard Kœnig est un jeune auteur de 22 ans qui a publié son premier roman avec *Octave avait vingt ans*. Il s'agit dans un sens d'un texte de maîtrise : pour s'initier au métier, l'écrivain se veut le disciple d'un maître et décide de réaliser sous sa conduite un ouvrage exemplaire. Le maître ici s'appelle Marcel Proust et d'une certaine manière lui aussi avait fait ses premiers pas dans le monde des lettres par une savante imitation, ce qui nous a donné les fameux pastiches (voir l'article de Jeandillou dans ce même numéro). Kœnig a peut-être des ambitions plus vastes, car son roman tout en prenant la suite explicite de tels passages proustiens, tente en outre d'ajouter à ce tremplin des matières qui lui sont propres. Le pastiche se mue en collage et même en variante plus ou moins libre.

Le point de départ, c'est donc le personnage d'Octave qui fait son entrée dans la *Recherche* pendant le premier séjour de Marcel à Balbec et qu'il reverra lors de son second voyage à la station balnéaire normande. Kœnig a repris une quinzaine de fragments qui couvrent grosso modo l'ensemble des passages que Proust consacre à ce jeune homme à première vue peu important pour les grandes lignes de l'œuvre proustienne. Ensuite il a élaboré ces lignes, mais il a aussi créé des épisodes et des images qui s'éloignent assez loin du texte de Proust et de son héros. Au-delà d'une reprise au niveau d'un caractère spécifique, il convient probablement de considérer également ce livre comme une expansion structurelle et stylistique.

Mais revenons d'abord à la source pour mesurer le rôle qu'Octave joue dans la *Recherche*. Quand celui-ci surgit à Balbec (dans les conversations des 'vieux clients' de l'hôtel) il est

caractérisé en tant que « Joli Monsieur » fin de siècle qui déjeune tous les jours au champagne « une orchidée à la boutonnière »¹ et ensuite il va « pâle, impassible, un sourire d'indifférence aux lèvres jeter au Casino sur la table de baccara des sommes énormes 'qu'il n'a pas les moyens de perdre' [...] » (R² II, 38). Son père est un grand propriétaire à Balbec qui permet les lubies de son fils poitrinaire et fort porté sur l'élégance. Un autre jour Albertine et Marcel observent un jeune homme aux traits réguliers qui se rapproche :

D'un air froid, impassible, en lequel il se figurait évidemment que consistait la distinction suprême, il dit bonjour à Albertine. – 'Vous venez du golf, Octave ?' – 'Oh! Ça me dégoûte, je suis dans les choux', répondit-il. (II, 233)

Et voilà qu'est né un drôle de sobriquet : Octave sera désormais « Dans les choux ». Proust est un peu dans les choux aussi d'ailleurs : non seulement il semble croire que le but du golf est de gagner le plus de points possible, il précise encore qu'Octave se présente « des raquettes à la main ». Suit un développement important sur le personnage où il est précisé qu'il est un grand danseur et qu'il est de la dernière élégance pour ce qui concerne vêtements, cigares, boissons anglaises et chevaux, mais qu'il est dépourvu de la moindre culture intellectuelle. « La constante nullité intellectuelle avait fini par lui donner, malgré son air calme, d'inefficaces démangeoisons de penser », précise le narrateur (II, 234). Albertine de sa part prétend que c'est un gigolo.

Pourtant ce portrait ne s'achève pas là – et Marcel avait déjà pressenti qu'Octave put cacher « sous ses dehors insolents une âme craintive et tendre qui eût peut-être prodigué pour moi seul des trésors d'affection » (II, 43). Tout d'abord Octave – quelque dissimulé qu'il soit – va jouer un rôle important dans le cadre des relations essentielles de la *Recherche* : il est un neveu des Verdurin, il est pour un temps l'amant de Rachel, mais sur-

¹ Cf le célèbre portrait de Proust par Jacques-Emile Blanche.

tout il deviendra le mari d'Andrée (dont le caractère se montre sous un jour particulièrement révélateur pendant les différentes phases de sa relation avec 'dans les choux' qu'elle peut désigner comme 'jolie canaille' ou encore comme 'crapule' lorsqu'elle se sent refusée). Finalement il aurait même voulu dérober Albertine au narrateur à l'époque de *la Prisonnière* et aurait amené son départ de chez lui, donnant suite ainsi à un ancien projet de mariage conçu par Madame Bontemps.

Pourtant la réelle importance d'Octave est encore ailleurs (par voie de compensation peut-on supposer) : il devient un auteur de premier niveau par ses « petits sketches ». Et le narrateur d'énumérer plusieurs hypothèses pour éclairer ce phénomène. Parmi d'autres il serait possible qu'un « cataclysme physiologique » ait fait que la « brute épaisse » se révèle une « Belle au bois dormant » (IV 184).²

Et un peu plus loin Marcel transpose sur lui-même l'erreur d'appréciation que le public mondain peut faire d'un jeune homme « distrait de son génie » ou même déjà conscient de ses dons, mais les réservant à un emploi intime. Ainsi se fait-il apparemment que « les chefs-d'œuvre peut-être les plus extraordinaires de notre époque [...] sont sortis [...] de la fréquentation des 'pesages' et des grands bars » (IV 186).

On a évidemment cherché et trouvé plus d'un modèle pour Octave : Marcel Planévin, Horace Finaly, Henry Bernstein et surtout Jean Cocteau, mais il est avant tout bien sûr un double de Marcel qui donne comme un avant-goût de *la Recherche* telle qu'elle se replie sur l'une de ses figures à la fois élémentaires et complexes. La dernière apparition d'Octave sera celle d'un auteur qui rivalise avec les ballets russes et se consacre entièrement à son œuvre alors que la maladie le contraint à rester chez lui où il ne reçoit plus que « pour le plaisir ».

² Kœnig a donc raison de voir une sorte de conte de fées dans le récit d'Octave. Le passage ici de la bête à la belle pervertit assez proustienement la portée des contes.

Une des remarques les plus curieuses que fait Proust dans le cadre de la confrontation entre les deux personnages est justement consacrée au thème principal du souvenir. En épilquant sur les souvenirs volontaires et affectifs, on a peut-être un peu oublié cette autre occurrence. On lit :

Une des étoiles du salon était Dans les choux, qui malgré ses goûts sportifs s'était fait réformer. Il était devenu tellement pour moi l'auteur d'une œuvre admirable à laquelle je pensais constamment que ce n'est que par hasard, quand j'établissais un courant transversal entre deux séries de souvenirs, que je songeais qu'il était le même qui avait amené le départ d'Albertine de chez moi. Et encore ce courant transversal aboutissait, en ce qui concernait ces répliques de souvenirs d'Albertine, à une voie s'arrêtant en pleine friche, à plusieurs années de distance. Car je ne pensais plus jamais à elle. C'était une voie de souvenirs, une ligne que je n'empruntais plus jamais. Tandis que les œuvres de Dans les choux étaient récentes et cette ligne de souvenirs perpétuellement fréquentée et utilisée par mon esprit. (IV 309)

Un jour il y eut ce premier souvenir d'un pan lumineux à Combray où était aspiré le manque traumatique de la mère. Resté en friche (du néerlandais 'versch' = frais), celui-là aussi et sublimé d'autre part par l'œuvre, mais néanmoins actif tel un membre fantôme tout au long du lent apprentissage. Dans le passage qu'on vient de citer l'actualité de la création paraît repousser l'instance du deuil dans les limbes. Pourtant ce sont peut-être les disfonctionnements du désir qui se disent de la sorte tout en indiquant le moyen de combler la fatale brèche : par les œuvres.

Revenons à Koenig après ce lent détour qui constituait son trésor initial. Concluons tout d'abord que son roman est un livre de 210 pages et qu'il y a donc amplification. Pour ce qui concerne les citations (en italique à travers le texte) : elles concernent tous les aspects du personnage tout en insistant sur le côté

gommeux, impassible et sportif. C'est aussi que ce nouvel Octave aura bien des façons de se distinguer, mais qu'il ne deviendra jamais un artiste créateur; ici ce n'est que l'auteur lui-même qui prendra la relève. Ce sont plutôt les *pensers* qui reviennent en refrain et indiquent où cela gratte le personnage d'Octave. Le choix de Kœnig est donc de privilégier la trame familiale et sexuelle. Ce dévoiement se lit de façon très claire dans la citation suivante :

Pour Octave cette œuvre d'art était quelque chose de si intime, de vivant tellement dans les plus secrets replis de lui-même, qu'il n'eût sans doute pas eu l'idée d'en parler comme eût fait son père, pour qui les arts avaient le prestige que les belles voitures avaient pour Octave. (61)

Chez Proust on avait pu lire :

Sans compter que pour Octave les choses de l'art devaient être quelque chose de si intime, de vivant tellement dans les plus secrets replis de lui-même qu'il n'eût sans doute pas eu l'idée d'en parler comme eût fait Saint-Loup par exemple, pour qui les arts avaient le prestige que les attelages avaient pour Octave. (IV 186)

Dans son prologue Kœnig écrit au sujet des citations : « Elles ont parfois été très légèrement modifiées, afin d'adapter les prénoms à ce récit et d'éviter les anachronismes. » C'est peut-être vrai pour ces attelages (et ailleurs pour les cigarettes qui remplacent les cigares), mais ici c'est le père qui a acheté une œuvre de Goya « Saturno devorando a un higo » et l'aspect intime se trouve exclusivement au niveau de l'impact inconscient. Ce père ne s'appelle d'ailleurs pas pour rien 'el Torero'.

Octave vient ostensiblement de Proust, mais ses replis intimes montrent un autre dessin. Si le dramaturge poitrinaire et dandy de la *Recherche* remonte probablement à l'Octave des *Confessions d'un enfant du siècle* de Musset, chez Kœnig on

découvre une secrète blessure qui rappelle plutôt celle d'Octave le héros d'*Armance* de Stendhal. Notre Octave est en manque, un manque qui peut bien être celui d'un nouvel enfant du siècle, mais qui touche également à l'existence d'un trop plein indifférencié. Ceci implique que ce père n'est même pas le patriarche primitif et terrible de *Totem et tabou*, mais une sorte de cabotin dont l'absence affective se traduit en images fascinantes.

Octave va donc chercher de façon sauvage à trouver le moyen de combler ou du moins d'oublier le vide qui le hante. C'est Elise qui devient l'objet de son désir, une enfant de parents richissimes comme lui-même (fille du roi des parfums). Leur relation consistera à se surprendre constamment pour que jamais ne s'installe la routine ou l'ennui. Elle veut être amusée et Octave ne sentira que trop qu'il la décevra nécessairement en "impuissant dévot" rejoignant ainsi le protagoniste d'*Armance* (56).

Après les pages qui racontent l'enfance du personnage, ses lectures (surtout *Les Essais* de Montaigne) et ses cours de philo aboutissant à une scène de masturbation provocatrice³ pour bafouer son professeur abstrait et stoïque, il y aura quatre actes bien délimités pour décrire sa vie de jeune adulte et les différents stades de sa relation avec Elise, chaque fois marqués par des situations de rivalité. C'est dans la partie qui décrit ses prestations dans les concours d'escrime que le rival par excellence fait son entrée. Il doit reconnaître les qualités supérieures de ce Louis Roger qui se joue de toute la solide routine d'Octave. Le deuxième moment important sera une soirée chez son amie Camille où la possession physique de cette dernière ne réussit pas à effacer le charme discret d'Elise. Camille (« la victime d'Horace », 122⁴) et l'autre rival d'Octave, Marc-Antoine, ouvrent l'intertexte sur l'Antiquité (« Ainsi, comme dans l'antique combat des deux héritiers de César, de la témérité contre la luxure orientale [...] Octave avait-il défait Marc-Antoine », 108),

³ S'arrêtant au bord de l'éjaculation. Les replis de ce roman abritent bien des mises en abyme.

⁴ D'ailleurs ici non plus "On ne badine pas avec l'amour".

mais l'auguste bretteur en reste sur sa faim.⁵ La scène devient assez pleine : ne pourrait-on dire qu'à l'ère postmoderne tous les réseaux se surchargent et débordent aboutissant à la perplexité de la surabondance signifiante qui ne fait qu'accentuer les lignes de fuite du gouffre existentiel. Dans cet univers de doux-amer, parmi les cocktails sucrés et les citrons, Octave en tombe « dans les choux » et s'épuise en une folle logorrhée (« Ses paroles désordonnées semblaient évacuer une tension imprécise et violente », p. 111).⁶

Au chapitre suivant nous rencontrons Octave sur le turf et dans une très belle description nous le voyons gagner superbement un concours hippique surtout par sa parfaite symbiose avec la jument qu'il monte. Comme une sorte de satire il finit par attirer Elise dans l'écurie où elle prend la place de l'animal. De même que dans l'acte précédent se combinent de manière symbolique les forces de la nuit (le noir) et la splendeur du jaune d'or.

Leur vie commune connaîtra un ultime sommet pendant un séjour à Venise où Elise sera revêtue du même genre de belles robes que Proust adore. Un tour en vedette sur le Canal Grande et surtout une longue visite au Casino déterminent leur périple. Octave y retrouve tous ses fantasmes où la figure paternelle (après l'aventure avec Elise) cède du terrain devant d'angoissantes images de mère castratrice. On saura après que c'étaient des statues de Botero qui sur les quais prennent pour lui la forme de monstres femelles ce qui donne la description suivante :

Il regarda de nouveau Elise et vit en face d'elle, de l'autre côté du Grand Canal, une immense femme nue, très grosse, accoudée au rebord d'une sorte de grande barque. Elle

⁵ Chez Proust on trouve d'ailleurs une variante où à la place du nom d'Octave figure celui de César.

⁶ Marcel Plantevignes rapporte dans ses souvenirs qu'un jeune homme à Cabourg « abordait toujours Proust, pour lui dire 'Alors, on est dans les choux ?' » (cf II, 1454).

semblait tout à fait à son aise, placide, un peu hautaine même, comme si elle effectuait une promenade mondaine et se penchait d'une voiture pour observer la foule. De ses yeux lointains, inexpressifs, il semblait qu'elle regardât Elise, et qu'elle la dominât de tout le poids de ses énormes seins. Elle avait un teint gris, de la couleur de la pluie, et Octave crut un instant qu'elle n'en était que l'illusoire émanation, dessinée par quelques gouttes fantaisistes. Mais la grosse femme ne bougeait point ni ne s'évanouissait. Si elle n'était qu'un songe, il fallait qu'elle fût celui d'un fou. Femme gigantesque, appétissante et sombre, aux dimensions du géant qui dévorait Octave, peut-être sa compagne de ténèbres. (170)

Au Casino une espèce de femme fatale décrite à la manière d'une sorcière se trouve à côté de lui à la roulette. Il gagne une grande somme d'argent mais pressent « la portée mortelle de ses passes ». C'est comme s'il avait vendu son âme aux forces du destin. La surcharge mène encore une fois à une secrète blessure inguérissable.

Ces six étapes de la vie sentimentale d'Octave sont encadrées par un prologue et un épilogue qui en disent le prolongement. Il s'agit d'un prolongement en effet, car le début est immédiatement rejoint par la fin, alors que les étapes intermédiaires constituent une longue analepse. C'est donc une structure circulaire qu'on aperçoit qui n'est pas sans rappeler la grande boucle de la *Recherche*. Les huit points de capiton de l'octave serpentent en bande de Moebius appelant et dissimulant l'infini.

Elise, Octave et « l'autre » se promènent au début du prologue sur la plage normande à la rencontre de la mer, et leurs ombres se recouvrent. Dans la dernière partie il deviendra clair qu'Elise préfère cette fois-ci le rival et qu'elle se laisse prendre dans un spasme suprême entre la chair du jouvenceau et l'intimité du sable. Dans la description du narrateur se déploient ainsi des forces mythologiques ou encore on assiste à une sorte de rite archaïque au sein d'une cathédrale.

Cette image de la cathédrale est familière évidemment aux proustiens, mais ici elle a encore une autre portée. C'est par cette voie-là qu'indirectement la dimension artistique va compléter le portrait d'Octave. Pendant l'accouplement des chairs devant la mer sera projetée sur ce fond – par l'intermédiaire d'une Princesse qui s'en va dans les vagues – la représentation unique de *la Forza del Destino* dans la Cathédrale d'Anvers sous la baguette du mystérieux chef van der Voort. L'ultime pureté musicale qu'exprime plus particulièrement la soprano fait coïncider parmi les tableaux de Rubens et l'exaltation figurative de la chaire où est monté van der Voort, une petite mort de jouissance esthétique et le décès du chef. L'art ici est la consécration d'une mise à mort où Octave disparaît devant le déchaînement d'une violence qui le rejette définitivement dans son absence⁷.

L'art aura ici encore la dernière voix mais le personnage s'y évanouit pour de bon, le désir s'est épuisé, la dépersonnalisation est complète. La métamorphose est simple en un sens : Octave s'est transformé en octave musicale, intervalle parfait qui redouble l'unisson : les huit étapes de son périple ont abouti à l'apothéose de l'octave supérieure (annoncée dès la partie d'escrime). Cette plage finale est celle du figement, d'un vrai tombeau, où le pensum se résoud en description statique, se terminant sur le nom à jamais énigmatique et évident de Louis Roger (elle erre, en parape). On a la forte impression que comme chez Verdi il n'y plus de survivants (la Princesse disparaît dans les lames comme Leonora se poignarde). Ces pages finales sont 'neutralisées' disait Kœnig dans un entretien à France Culture (*Du jour au lendemain* du 18 novembre 2004). La grande pétrification des êtres à la fin du *Temps retrouvé* peut être lue également de cette manière, mais elle serait plutôt quand même une espèce de tremplin.

⁷ Le chapitre se termine de la sorte : « Montant le long de la même plage, la marée se jetait désormais sur l'ombre d'Octave, sans qu'il s'en aperçut. Et avec elle, le destin de Van der Voort semblait recouvrir peu à peu celui d'Octave ». Rappelons que c'est surtout son 'Accident' qui a rendu célèbre le peintre Louis Roger (1874-1953).

Ce que Kœnig fait lire dans Proust, c'est cette force du destin qui cent ans après ne pourra plus aboutir à une provisoire osmose de l'art et de la mémoire. Le héros moderne qui dépasse ses déboires historiques et sentimentaux dans l'apothéose idéale d'une œuvre, cède le pas devant le jeu d'ombres et de doubles qui a jamais ont raté le rendez-vous de l'autre et de soi.

Ce que Proust permet de détecter dans Kœnig, c'est la contagion d'un style richissime et d'une complexité réelle où les confrontations des personnages et les réflexions du narrateur se complètent et alternent. Pourtant on peut juger également que le profond dialogisme proustien tel qu'il l'hérite de Dostoïevski bouleverse le côté hiératique et figée des apparitions à la Kœnig et qu'il en fait un scan révélateur.

Drôle d'auteur pourtant ce Gaspard Kœnig qui multiplie les esquives et les passes secrètes, Gaspard de la Nuit ou Gaspard Hauser peut-on deviner. Mais ne nous laissons pas berner : l'écran est transparent si on ose passer à l'*est* de cet être. Koenig, c'est le roi, un auteur qui se veut le roi des échecs, de tous ces échecs de son malheureux héros emprunté. Gaspard est le plus jeune des rois mages, celui qui selon la tradition vient de loin, des Indes, de l'est en tout cas. Il apporte en cadeau l'encens; c'est donc celui qui encense. Si quelqu'un gagne, c'est ce sosie mystérieux, cet auteur qui se cache dans les coulisses : c'est lui qui est ce petit numéro, le UN qui remporte tous les lingots d'or à la table de jeu. C'est lui qui par coup d'octave place les bottes de la victoire en escrimeur et qui par conséquent aura le dernier mot, les derniers mots du livre : Louis Roger le soi-disant Gaspard Kœnig.⁸

Evidemment il s'agit d'un exercice de style à forte dose narcissique ce que les critiques n'ont pas oublié de souligner. Étonnement de rencontrer un auteur qui en face des textes minimalistes et des sages chroniques des temps postmodernes se lance dans le

⁸ « Bien sûr qu'Octave ne peut pas écrire; Louis Roger si. » (entretien déjà mentionné)

baroque. C'est un baroque qui peut étonner, qui dans son déséquilibre voulu frise le grotesque et qui peut même mettre en colère telle journaliste qui écrit dans *Le Matricule des Anges* (numéro 57 d'octobre 2004) :

Gaspard enfile des perles stylistiques pendant que son médiocre héros d'emprunt enfile les filles de bonne famille, et, du haut de leurs vingt ans, l'un comme l'autre dissertent comme des vieillards fatigués sur la vie, la mort, l'amour, l'argent, bref, toutes ces questions essentielles auxquelles ce livre jaune et gras n'apporte aucune réponse.

On pourrait riposter que c'est une critique quelque peu éculée, si on ne soupçonnait pas un brin de dépit empathique aussi : la journaliste en question signe *Camille Decisiers*. Ce qui n'empêche pas que le lecteur est parfois déboussolé par une surcharge d'adjectifs ou un excès de mondanités. Mais voilà : ce vagabondage dit de sa manière le malaise de notre époque, reflété dans un miroir antique et pourtant aussi actuel que les expériences des personnages d'Houellebecq ou de Beigbeder.

Pourtant si la même critique continue : « Octave était tapi dans le coin d'un boudoir fleuri, dont Proust ne le fit que rarement sortir, connaissant mieux que quiconque la pauvreté de son caractère », il y a sans aucun doute erreur sur la personne. Octave est le sphinx de la *Recherche*⁹, le moins explicable (et le moins expliqué) de ces messieurs vêtus de blanc, auteur par miracle et le plus redoutable des rivaux, ce qui pour les uns crée un bouc émissaire, pour d'autres un spectre dans tous les sens : revenant et haut en couleurs.

Sjef Houppermans

⁹ Et Proust un moment a signé Octave.

Page laissée blanche intentionnellement

Compte rendu

Annelies Schulte Nordholt, *Le moi créateur dans A la recherche du temps perdu*, Paris, L'Harmattan, 2002, 263 p.

La nature duelle du moi proustien, à la fois protagoniste et je-narrateur, est une question qui a occupé de nombreux commentateurs de la *Recherche*, depuis les années vingt du siècle dernier jusqu'à nos jours. Question d'autant plus compliquée que le narrateur est non seulement un moi qui raconte, mais encore un moi qui écrit, qui crée. C'est sur la genèse et la formation de ce « moi qui crée » que porte l'étude d'Annelies Schulte Nordholt. Dans son titre elle désigne cette instance comme « le moi créateur », terme retenu pour deux raisons. En premier lieu, montrer que le moi créateur est une entité qui à la fois inclut et dépasse « le moi profond » dont Proust parle dans *Contre Sainte-Beuve*, ou « le vrai moi » qu'il fait surgir dans *Le Temps retrouvé*, à savoir celui qui, par le biais de la mémoire involontaire, serait en contact avec le moi « extratemporel ». En second lieu, se démarquer des interprétations auxquelles a mené cette notion du « moi profond », du « vrai moi », à savoir l'assimilation du narrateur au sujet transcendantal et unitaire de l'idéalisme allemand. C'est à cette assimilation que Schulte Nordholt s'oppose avec la thèse d'un moi créateur, pluriel et fragmentaire. Dans son analyse elle s'inspire d'une part de la théorie lacanienne de la genèse du sujet et des travaux de Marthe Robert sur le roman familial, et d'autre part de la conception de l'écriture de Blanchot.

De nombreux commentateurs proustiens considèrent la mémoire involontaire telle qu'elle se manifeste par exemple dans la scène de la madeleine, comme l'expérience-clé dans la genèse du moi proustien, à l'origine de la métamorphose du héros en narrateur, en moi créateur. Schulte Nordholt met l'accent sur deux autres expériences – les demi-réveils et le deuil – qui génèrent toutes deux non pas un sentiment de plénitude et de félicité, mais celui d'une

perte de soi et une fragmentation du moi. Deux expériences qu'elle caractérise comme des « étapes essentielles de la naissance du moi créateur » et comme « paradoxalement formatrices pour le moi créateur ».

Le chapitre d'ouverture offre un panorama historique et critique, à la fois très riche et succinct, de la question du moi proustien. Le chapitre 2 est consacré à la figure du dormeur éveillé qui domine l'ouverture de la *Recherche*, les chapitres 4 et 5 portent sur le moi en deuil, le deuil d'Albertine et celui de la grand-mère. Au centre du texte, le chapitre 3 – psychanalyse oblige – propose une interprétation du drame du coucher, scène fondatrice, « roman des origines », qui éclaire, pour reprendre la formule de Marthe Robert, « les origines du roman ». L'étude s'achève sur une relecture du *Temps retrouvé*, véritable lieu de naissance du moi créateur.

Soulignant le lieu hautement stratégique que constituent les pages d'ouverture d'un texte et la symétrie de l'ouverture avec la partie finale, Schulte Nordholt fait donc remonter la genèse de ce moi créateur aux scènes de confusion nocturne et de demi-réveil sur lesquelles s'ouvre la *Recherche*.

Une analyse attentive de cette ouverture l'amène à distinguer, dans la zone indéterminée entre sommeil et état de conscience, le fonctionnement de différents types de mémoire – la mémoire du rêve, celle du corps et celle du rêve éveillé. La mémoire du rêve concerne les moments précédant l'endormissement, ou des événements isolés situés dans un passé plus lointain. La mémoire du corps suscite des réminiscences érotiques, fait renaître les chambres où le héros a dormi, et avec elles, certaines périodes de sa vie. La mémoire dite du rêve éveillé, enfin, ressuscite certains épisodes du passé tel le drame du coucher dans Combray I. Combray I ne serait alors pas un souvenir évoqué par la mémoire volontaire, tant détestée par Proust, mais le fruit d'une tout autre mémoire, plus proche de la mémoire involontaire.

Ainsi, rejetant l'opposition traditionnelle entre Combray I et Combray II, entre mémoire volontaire et mémoire involontaire,

et la dévalorisation de l'ouverture de la *Recherche* et de Combray I comme 'faux départ', Schulte Nordholt opte pour l'équivalence des deux versions de Combray, l'une sortie de la chambre obscure du dormeur éveillé, l'autre de la tasse de thé. Cette interprétation lui permet de caractériser Combray I et II ainsi que les scènes de demi-réveil qui les précèdent, comme l'évocation d'expériences qui préparent et préfigurent le travail d'écriture.

Proust désignait le moi qui domine cette ouverture comme « le dormeur éveillé », faisant ainsi allusion au conte éponyme des *Mille et Une Nuits*. Schulte Nordholt se contente de mentionner cette source, sans rappeler l'histoire. Cette absence d'explicitation surprend dans une étude qui se montre à d'autres endroits si attentive à l'intertextualité lorsque celle-ci permet d'appuyer les hypothèses. Cependant, parmi les nombreux thèmes communs au conte oriental du dormeur éveillé et à l'ouverture de la *Recherche*, celui, primordial, de la profanation de la mère, occupe une place de choix dans l'ouvrage de Schulte Nordholt¹.

L'auteur aborde ce thème de la profanation de la mère dans le troisième chapitre de son étude, où intervient la perspective psychanalytique. Le moi de la *Recherche*, écrit-elle, est également fils de père et de mère. Elle soumet à un examen minutieux le drame du coucher. L'explicitation des deux intertextes qui encadrent ce drame – l'histoire de Golo et de Geneviève de Brabant, et celle de François le Champi – permet de les considérer comme une mise en abyme de la scène centrale. Si l'histoire de

¹ Le héros du conte, Abou Hassan, dilapide la fortune héritée d'un père avare, en accueillant toutes les nuits dans la maison de sa mère des étrangers rencontrés dans les rues de Bagdad. Un soir, le calife de Bagdad, Haroun Al Raschid, se présente incognito, déguisé en marchand, drogue son hôte, le fait transporter assoupi vers son palais et instruit son personnel de traiter à son réveil Abou Hassan avec les plus grands égards, comme s'il était le calife. Étonné, mais ravi, Abou Hassan assume cette nouvelle identité. On lui administre de nouveau un somnifère, il s'endort et se réveille ensuite dans sa propre maison tout en continuant à se prendre pour le calife. Sa mère essaye de le détromper mais en vain. Refusant de la croire, il lève la main contre elle, pour ensuite être enfermé dans « l'hôpital des fous ». On retrouve 'le calife en quête d'aventures dans les quartiers déserts de Bagdad' dans *Le temps retrouvé* (R² IV, 388).

Golo réfère à un (faux) adultère, celle de Champi porte sur une relation incestueuse entre mère et fils (adoptif). Dans la scène centrale du drame du coucher, le père refuse au héros l'accès à son royaume et le renvoie du côté de la mère, qui le rejette à son tour, refusant toute réinstauration de la symbiose originelle.

Si la théorie lacanienne aborde le drame du coucher comme une tentative manquée d'accéder à l'ordre symbolique, la notion de « roman familial » élaborée par Marthe Robert permet de montrer le héros enlisé dans un conflit œdipien, ce qui explique pourquoi son histoire est dès ce moment-là plongée dans la transgression. La nuit que le héros passe auprès de sa mère est ressentie comme une désacralisation, une profanation², la douleur qu'il lui cause par la suite comme une véritable mise à mort. Le roman serait alors l'histoire du long processus par lequel le héros se libère du blocage initial institué par le drame du coucher. Selon l'hypothèse avancée par Schulte Nordholt, la désacralisation ou profanation de la mère, la séparation d'avec la mère (et par extension la mort de celle-ci) constituent la condition même de l'écriture : le moi créateur naîtrait de la séparation et du deuil.

Dans sa réflexion sur la seconde expérience qui engendre le moi créateur, le deuil, Schulte Nordholt s'attache à deux textes capitaux, *Albertine disparue* et *Les intermittences du cœur*, qui est le récit du deuil différé après la mort de la grand-mère. Bien que dans le roman *Les Intermittences du cœur* précède *Albertine disparue*, Schulte Nordholt procède dans son analyse par ordre inverse, le processus de deuil étant plus longuement développé dans *Albertine disparue*. Les questions qu'elle pose sont alors : dans quel sens peut-on rapprocher travail du deuil et création littéraire ? Et, de quelle manière le moi en deuil constitue-il une figure du moi créateur proustien ?

Dans le deuil, deux forces apparemment contraires s'affrontent : la mémoire et l'oubli. Le travail du deuil consiste en effet à se remémorer, à examiner ses souvenirs et à les travailler

² Schulte Nordholt rappelle que Proust se sert lui-même de l'expression « les mères profanées » dans *Sodome et Gomorrhe II, II* (R², III, 300).

afin de les désinvestir du désir et de les ‘oublier’. Renouant avec la réflexion sur le fonctionnement de la mémoire dans son chapitre 2, Schulte Nordholt dresse l’inventaire des différences entre la mémoire involontaire et les souvenirs liés au deuil. En premier lieu, il y a la provenance des souvenirs. Proust conçoit le deuil comme une résurrection en chaîne des moments successifs vécus avec l’être cher. Après la mort d’Albertine, ces moments constituent des souvenirs tout récents, encore présents, alors que la mémoire involontaire est par contre rupture d’une amnésie. En second lieu, la sensation qui déclenche le souvenir ne recrée qu’une seule sensation ancienne et non pas tout un contexte comme le fait la madeleine. Si, par conséquent, il faut éviter d’assimiler la mémoire du deuil dite aussi « mémoire du cœur » et la mémoire involontaire, la première se présente néanmoins comme une préfiguration de la seconde.

En ce qui concerne la seconde phase du deuil, l’oubli, Schulte Nordholt rappelle la distinction faite par Blanchot. A l’expérience dialectique de l’oubli, qui, selon Freud, est à l’œuvre dans le travail du deuil, Blanchot oppose une autre expérience, qu’il désigne comme « la mémoire oublieuse ». Afin de survivre, le moi en deuil emmure ses souvenirs, les enferme vivants dans un cercueil intérieur. Au lieu de se transformer après leur réactivation, les souvenirs descendent tels quels et se déposent dans une sorte de puits profond, où ils sont inaccessibles mais vivants, et deviennent inséparables des rêves, des lieux et des noms qui l’habitent. Schulte Nordholt relève l’image saisissante des profondeurs de la conscience où s’est réfugié le souvenir d’Albertine, celle des ‘plombs’, image d’emprisonnement, d’incarcération. Image illustrative aussi de l’opposition entre la théorie de la mémoire et de l’oubli professée par le narrateur, théorie proche de celle de Freud, et l’expérience vécue par le héros. Passés par le purgatoire de l’oubli, les êtres morts pourront être libérés de leur enfermement dans les « plombs » (cachots) de la conscience et être recréés par la mémoire involontaire, sous toutes ses formes : mémoire du rêve ou rêve éveillé, mémoire du corps, mémoire des noms et des lieux. De

même que le dormeur éveillé, le moi en deuil serait ainsi également une préfiguration du moi créateur.

Dans l'autre grand texte sur le deuil que Schulte Nordholt examine, *Les intermittences du coeur*, la mémoire du deuil s'avère jouer un rôle tout aussi primordial. Mais ici, c'est en première instance un seul souvenir involontaire et complet qui fait resurgir, un an après sa mort, l'image de la grand-mère, substitut de la mère. C'est un souvenir complet dans le sens où il fait renaître à lui seul une personne entière, dans son contexte, avec son histoire. Les sentiments de culpabilité du héros à l'égard de sa (grand-)mère s'expriment pour une part importante par le biais du rêve. A cet endroit, Schulte Nordholt a recours aux avant-textes et à la critique génétique. Des six rêves figurant dans *Les Esquisses* (XIII), deux seuls ont été retenus par Proust dans la version définitive. Les rêves restés à l'état d'esquisse expriment beaucoup plus violemment le sentiment de rejet qu'éprouve le héros. Dans l'un de ces rêves, la grand-mère, pareille à une ombre du Tartare³, fuit le héros; elle semble lui reprocher sa cruelle indifférence et son deuil tardif. Cependant, le véritable crime du héros est plus grave : c'est le meurtre symbolique de la mère, le crime de matricide étant l'une des étapes essentielles de l'avènement à l'écriture.

Ici encore, Schulte Nordholt souligne de manière judicieuse la distance considérable qui sépare la théorie de l'oubli, professée par le narrateur, de l'expérience vécue par le héros. Celui-ci revoit dans le souvenir ressuscité involontairement sa grand-mère comme si elle était encore vivante, mais sait en même temps qu'elle est morte depuis longtemps. Cette expérience montre en quoi consiste l'essentiel de la mémoire involontaire : ce n'est pas la résurrection du moi ancien, mais bien plutôt la coexistence du moi actuel et du moi ancien. Dans le souvenir involontaire, le moi se découvre double et donc pluriel.

³ Voir au sujet de cette descente aux enfers onirique, le bel article d'Isabella Squarzina, « Proust et la catabase virgilienne », dans *Marcel Proust Aujourd'hui*, no 2, 2004, 45-63.

Après avoir ainsi étudié in extenso les préfigurations du moi créateur – le dormeur insomniaque et le moi en deuil – Schulte Nordholt introduit, dans une relecture du *Temps Retrouvé*, le moi créateur. Cette relecture est centrée tout aussi bien sur « Le bal de têtes » que sur « L'Adoration perpétuelle », fragment généralement privilégié par les commentateurs. En laissant de côté « Le bal de têtes », ces commentateurs, selon l'auteur, se seraient conformés eux-mêmes à la pensée théorique du narrateur qui considère l'analogie ou le souvenir involontaire, qui en est l'expérience, comme une victoire sur le temps destructeur, le vieillissement et la mort. Schulte Nordholt met par contre l'accent sur la nature duelle du souvenir involontaire, de l'analogie et de son expression dans le langage, la métaphore, dualité qu'elle examine à tous les niveaux, celui de l'espace, celui du temps et enfin et surtout celui du moi.

A tous ces niveaux, le souvenir involontaire se révèle être l'expérience non pas d'une fusion complète de deux lieux éloignés dans l'espace, de deux moments éloignés dans le temps, de deux moi, l'un ancien, l'autre actuel, mais celle d'un va-et-vient périlleux entre deux situations contraires. Au lieu de renforcer ou de souligner l'unité et l'identité du moi, le souvenir involontaire fait naître un moi ontologiquement instable, vacillant entre deux lieux, deux époques et deux moi.

Comment faut-il alors interpréter la notion d'extra-temporalité ? Selon les dires du narrateur, le souvenir arracherait le sujet à son enfermement dans le présent, le transporterait « hors du temps ». Blanchot a souligné la contradiction qui existe entre ce passage et l'affirmation que le héros fait un peu plus loin, à savoir que l'expérience du souvenir involontaire permet au contraire « d'isoler, d'immobiliser (...) un peu de temps à l'état pur ». Comment la négation du temps peut-elle être l'essence même du temps, se demande alors Schulte Nordholt. Une troisième citation, relevée par Jauss, permet de résoudre cette contradiction : le souvenir involontaire apporterait « une minute affranchie de l'ordre du temps », c'est-à-dire affranchie du temps comme l'ordre, comme la succession de l'avant et de l'après. Si l'on accepte cette interprétation, écrit Schulte Nordholt, l'expression

« le temps retrouvé » n'équivaut alors ni à la réapparition miraculeuse du passé, ni à la suspension ou neutralisation du temps, mais à sa révélation comme durée et passage. Le moi extra-temporel est « le vrai moi » qui perçoit, ou saisit par l'imagination, l'essence commune (l'analogie) entre deux expériences, et qui retrouve ainsi la durée, le temps devenu sensible. C'est cette révélation-là qu'apporte au héros le « Bal de têtes » : « regardant avec les yeux de la mémoire », le héros-narrateur reconnaît peu à peu dans les personnes rendues méconnaissables par l'âge, celles qu'il a connues autrefois.

Cependant, afin de devenir le narrateur de sa propre histoire, afin de se faire créateur, le héros doit remonter l'histoire de sa vie jusqu'à la scène qui avait scellé son exclusion de l'ordre symbolique du langage et bloqué sa vocation d'écrivain, le drame du coucher. Ce retour se réalise grâce au roman de Georges Sand, qu'il trouve comme par hasard dans la bibliothèque des Guermantes. Aux trois expériences de mémoire involontaire archiconnues qui ouvrent 'L'Adoration perpétuelle' (pavé, cuiller, serviette), Schulte Nordholt, suivant ainsi l'interprétation de Kristeva, en ajoute une quatrième, le souvenir de la première lecture que la mère du héros lui a faite de François le Champi. Par ailleurs, elle ne se fait pas faute de remarquer que ce souvenir vient appuyer la thèse que dans sa première version, celle de Combray I, le drame du coucher est, lui aussi, le produit de la mémoire involontaire (sous la forme de la mémoire du rêve éveillé). Dans les deux cas, c'est de la coïncidence entre deux moi éloignés qu'il s'agit, l'enfant de Combray et l'homme mûr. En mesurant tout ce qui le sépare de ce moment décisif de son enfance, l'homme mûr se rend compte de la distance qui sépare son moi présent de ce moi ancien, nostalgique de l'union primitive à la mère. Enfin il va pouvoir prendre la plume et se libérer du blocage initial, il va écrire ce désir de la mère et la mort de celle-ci. C'est par et dans l'écriture que par un renversement prodigieux la régression se transforme en progrès, que l'intemporalité figée de la symbiose maternelle est vaincue par le temps comme durée et passage, que le temps est 'retrouvé'.

Le moi créateur dont le *Temps retrouvé* marque la naissance ne saurait pour cela ni coïncider avec le « vrai moi » qu'est le moi extra-temporel, ni avec le moi qui écrit; le moi créateur est la dualité même dans la tension qui caractérise ces deux moi, le moi extra-temporel, un instant arraché à l'ordre du temps, le « vrai moi », et d'autre part le moi qui écrit, le moi qui déchiffre, interprète et fait œuvre, et qui est pour cela soumis au temps destructeur. Dans les dernières pages du *Temps retrouvé*, le moi qui écrit apparaît comme un moi en passe de mourir, un demi-mort, comme le décrivait Maurice Blanchot.

Le moi créateur dans A la recherche du temps perdu constitue une contribution dense, perspicace et passionnante aux études proustiennes. A la clarté d'une démonstration synthétique s'ajoute l'art de la digression et la finesse des analyses textuelles. La relecture de la *Recherche* à la lumière de Freud, Lacan, Robert, et Blanchot, fait apparaître un moi créateur éloigné de tout idéalisme. La mise en relief des différentes formes de mémoire involontaire permet de reconstituer les étapes essentielles de la métamorphose du moi héros en moi créateur et de souligner la part de l'inconscient, le rôle central de l'imagination dans l'entreprise proustienne. On pourrait regretter cependant l'absence de toute référence aux recherches actuelles sur le fonctionnement de la mémoire, de l'imagination et du sommeil, dans une étude qui se propose précisément de nuancer l'interprétation stéréotypée de ces notions chez Proust. Malgré l'effort d'analyse, les distinctions entre les différentes formes de mémoire involontaire restent un peu floues.

L'incorporation de nombreux commentaires plus ou moins récents⁴ sert d'étayage à des interprétations nuancées. L'étude devient passionnante lorsque l'auteur met en relief la tension entre la réflexion théorique du narrateur proustien et

⁴ Entre autres, Citati (1995), Compagnon (1989), Descombes (1987), Fraisse (1995, 1997), Genette (1969), A. Henry (1981), H. Hillenaar (1991), Jauss (1970), Kristeva (1994), Nussbaum (1990), Tadié (1971).

l'expérience vécue par le héros, lorsqu'elle montre que les commentateurs ont tendance à privilégier cette réflexion théorique du narrateur sur la pensée romanesque de l'auteur; ou quand elle confronte différentes théories, complétant Lacan par Marthe Robert, ou opposant la conception freudienne du travail de deuil à « la mémoire oublieuse » de Blanchot. Si *Le Temps retrouvé* juxtapose deux visions de l'art – victoire sur la mort, ou expérience de la mort – le rapprochement avec Blanchot permet de nuancer la deuxième vision : la création artistique et littéraire est expérience non pas de la mort comme fin, mais de l'approche, imminente mais infiniment différée, de la mort.

Manet van Montfrans

Compte rendu

Roland Breeur, *Singularité et sujet. Une lecture phénoménologique de Proust*, Grenoble, Editions Jérôme Millon, 2000

Depuis sa parution, la *Recherche* a donné lieu à de multiples lectures philosophiques, des premiers lecteurs, qui mettaient Proust en rapport avec Bergson (avec qui, comme se plaisait à le souligner Sem Dresden, il n'avait d'autre relation que familiale!) jusqu'à Anne Henry qui, fort utilement, a analysé comment Proust fut marqué par une vision très française de l'idéalisme allemand et de Schopenhauer¹. Cependant, depuis le *Proust. Philosophie du roman* de Vincent Descombes, de telles analyses du contexte philosophique de la *Recherche* ne sont plus au centre des études proustiennes. Comme l'a montré Descombes, elles courent en effet le risque de réduire Proust à une collection d'idées philosophiques qui, regardées de près, s'avèrent aussi déformées que désuètes. De surcroît, une telle lecture, qui s'attacherait uniquement à la 'pensée théorique' de Proust, manque ce qui est le noyau même de l'œuvre : la 'pensée romanesque' de Proust, ou sa « philosophie du roman », c'est-à-dire la manière dont, par les techniques du roman, il laisse transparaître des intuitions qui sont parfois plus hardies que celles qu'il affirme explicitement dans les passages théoriques du roman².

La présente lecture phénoménologique de Proust ne ressemble en rien à ces anciennes lectures contextuelles de la *Recherche*. Loin de vouloir signaler l'influence de certaines conceptions philosophiques sur Proust, elle révèle au contraire l'impact du roman proustien sur tout un pan de la pensée contemporaine en France : la phénoménologie de Merleau-Ponty, et s'attache à montrer comment les vues de Proust sur le rapport du sujet au monde et à lui-même sont plus radicales encore que ne

¹ Anne Henry, *Marcel Proust. Théories pour une esthétique*, Klincksieck, 1981.

² Cf. V. Descombes, *Proust. Philosophie du roman*, Minuit, 1987, p. 14-15.

semble le croire Merleau-Ponty. Celui-ci, comme souvent en philosophie, se sert de Proust pour élaborer et illustrer sa propre théorie de la perception. Kristeva déjà, dans *Le temps sensible*, avait rappelé la prédilection de Merleau-Ponty pour la *Recherche* et la manière dont, dans *Le visible et l'invisible*, il rapproche sa propre vision des rapports entre le sujet et le monde de celle de Proust. Malheureusement, dans ce passage, au lieu d'analyser la proximité fascinante de ces deux conceptions de la perception, elle met Merleau-Ponty au service d'une théorie psychanalytique des rapports identificatoires entre analyste et analysant – théorie étrangère à Proust comme à Merleau-Ponty³.

Roland Breeur, avec son ouvrage, répare largement cette occasion manquée. Comme point de départ de sa propre lecture, il prend la conception de la vision telle que Merleau-Ponty l'expose en particulier dans *Le visible et l'invisible*. La relation du moi (l'invisible) au monde (le visible) n'a rien, chez Merleau-Ponty, du rapport unilatéral de la conscience à un objet tel que le pense l'épistémologie kantienne. Une complicité originelle lie le voyant et le visible, mutuellement possédés l'un par l'autre, car « Celui qui voit ne peut posséder le visible que s'il en est possédé »⁴. C'est pourquoi Merleau-Ponty qualifie ce rapport de réversible et de chiasmique : en effet, le touchant est toujours lui-même un tangible, le voyant un visible. Cet empiètement mutuel des choses et du regard n'implique nulle fusion entre le moi et le visible, il institue au contraire un écart qui est la condition même de la perception, un « creux qui accouple le sujet au monde » (Breeur, 21). C'est à cet écart que l'artiste – peintre ou écrivain – doit répondre, qu'il lui faut exprimer. Dans *Le visible et l'invisible*, qui consacre des pages importantes à la *Recherche*, Proust est le modèle par excellence d'un tel artiste et d'une telle rencontre avec le monde : « Personne n'a été plus loin que Proust dans la fixation des rapports du visible et de l'invisible. »⁵

³ J. Kristeva, *Le temps sensible. Proust et l'expérience littéraire*, Gallimard, 1994, p. 302-303.

⁴ *Le visible et l'invisible*, Gallimard, 1964, p. 178, cité par R. Breeur.

⁵ Ibidem, p. 195.

Roland Breeur ne conteste pas la présence chez Proust d'une conception de la perception comme écart (ou « déhiscence ») au sein de l'être, mais il montre que cet écart, dans la *Recherche*, est « miné du dedans par un surplus » irréductible (Breeur, 10). En effet, loin de coïncider avec sa rencontre avec le monde, l'artiste proustien est au contraire « l'expression de l'épreuve d'avoir raté ce monde » (ibidem). Au sein même du commerce avec le monde, un « noyau de même-té » persiste qui me rend « étranger au monde » (ibidem, 11). Ce noyau dur, c'est ce que Breeur appelle la *singularité* : il ne s'agit ni de la conscience ni du sujet, mais d'une « singularité au creux du sujet », d'une « identité non-individuelle » (ibidem, 12), à laquelle le sujet ne saurait se soustraire, et qui est la condition préalable à toute perception. Si le rapport au monde et à soi, loin de me rapprocher du monde et des autres, au contraire m'isole d'eux, on rejoint le fameux solipsisme proustien que Vincent Descombes considérait comme une des pensées les plus désuètes et les plus aporétiques de Proust 'théoricien'. Or la lecture phénoménologique de Breeur aide à comprendre que Proust ait été séduit par le solipsisme : en décrivant le côté « existentiel », « vécu » du solipsisme, Proust tente d'expliquer le fait qu'une vision soit proprement et irréductiblement mienne (Breeur, 38). Selon Breeur, dans les multiples expériences décrites dans la *Recherche*, l'écart qui me lie au monde se double d'un écart supplémentaire « qui me déchire du dedans de ce qui en moi 'traite le sens' du monde » (Breeur, 13). C'est par ce double écart et par le solipsisme qui en résulte que Proust, selon Breeur, va au delà de Merleau-Ponty.

Après l'exposition de cet argument dans les deux premiers chapitres, l'auteur l'approfondit et le concrétise dans les chapitres suivants en analysant la présence de la singularité dans les expériences qui sont au centre de la *Recherche* : le rêve, le temps et l'espace, la mémoire, les amours et le deuil, et enfin l'art comme « la vraie vie ». Ce sont également là les principales articulations de cet ouvrage bien construit. Je m'arrêterai ici à un seul de ces aspects : le rêve et le demi-sommeil. Pour Roland

Breeur, la notion de singularité fournit la clef du problème du narrateur dans les premières pages de la *Recherche* – le ‘Dormeur éveillé’ – et dans tous les passages ultérieurs sur les demi-réveils. En effet, la grande question de tous ces passages est : comment le réveil, comment la résurrection de la conscience est-elle possible ? Comment, émergeant du sommeil profond, puis-je m’arracher au rêve, où j’étais un autre, et savoir encore qui je suis ?

Breeur souligne à juste titre la différence entre Proust et la théorie phénoménologique du rêve, selon laquelle je puis reprendre contact avec la réalité parce que je n’ai jamais perdu contact avec elle : « je n’ai pas disparu dans mon sommeil » (J. Linschoten cité par Breeur, 76). Il reste un noyau central qui est la conscience. Chez Proust au contraire, la conscience se dilue dans le sommeil : « On a trop dormi, on n’est plus » (R² III, 630). Aussi caractérise-t-il le sommeil par toute une série de termes radicaux : coup d’éponge, table rase, paralysie... Le sommeil ramène le dormeur au règne animal ou végétal, à la vie organique impersonnelle : « une vie plus inanimée que celle de la méduse » (*ibidem*). C’est ce qui mène Breeur à conclure que le sommeil nous ramène en deçà de la conscience et du moi individuel, à un noyau qui est autre chose que ce moi : « Le moi chez Proust est soumis à une singularité, une identité qui la fait éclater. » (Breeur, 81). Hypothèse que Breeur illustre notamment par une analyse d’un rêve que fait Swann vers la fin d’*Un amour de Swann*. C’est le rêve bien connu de la promenade sur la falaise à pic en compagnie d’Odette, de Napoléon III et d’une série d’autres personnages (R² I, 372-374). Odette tout à coup prend congé de tout le monde, sans prendre Swann à part, peu après Napoléon III s’éclipse aussi : sont-ils amants ? La douleur vive causée par ce soupçon révèle à Swann que Napoléon III, c’est Forcheville, et que son rêve est une élaboration de la jalousie qui le ronge. Ainsi, dit Breeur, le lien entre rêve et réalité s’établit non par la similitude des contenus mais par une « similitude de sensation » (Breeur, 75), qui met en rapport la douleur en rêve avec celle qu’il a en réalité. Ainsi, Breeur le montre de manière

convaincante, c'est par le biais d'une sensation, plus précisément d'une émotion, d'un sentiment, que Swann rapporte son rêve à la réalité. Dans le rêve, se révèle donc une singularité qui est en deçà de la conscience, et qui reste pour cela impersonnelle.

Le problème de cette notion de singularité, à mon sens, est qu'elle demeure entièrement indéfinissable, « étrang[ère] à toute caractérisation » : « quelque chose de très singulier, d'incommunicable, d'intraduisible » (Breeur, 96). De telles formules abondent, elles constituent une véritable théologie négative de la singularité, comme dans le passage suivant, au début de l'ouvrage : « L'unique de l'identité réside dans le non-représentable, l'impondérable, le non-identifiable, non-assignable. » (Breeur, 24). Echappant à toute définition, la singularité est donc vouée à se concrétiser fort différemment dans les diverses expériences qui sont au centre de la *Recherche*, et c'est en même temps là la richesse du concept proposé par Roland Breeur, qui fait l'unité de son ouvrage. Ainsi, dans le domaine de la mémoire, la notion de singularité met à nu l'oubli comme un écart au sein même de la mémoire (Breeur, 158). Et qu'est-ce que le souvenir involontaire sinon la conscience que « quelque chose n'était pas mort en lui » (Breeur, 134) ? C'est ce reste, cette singularité précisément qui relie le narrateur au moi nouveau qui vient de naître. Enfin, la notion de singularité jette une lumière inattendue sur la vision proustienne de l'amour. Contre la conception phénoménologique de l'amour comme partage et ressemblance entre partenaires, l'amour chez Proust est « fonction de la non-coïncidence entre deux êtres » (Breeur, 177) : il vit d'un excès, d'une différence, autrement dit, de l'écart qu'est la singularité au creux du sujet.

En conclusion, l'étude de Roland Breeur est à conseiller pour tout amateur de Proust qui s'intéresse à la portée philosophique du roman proustien et à son impact dans un domaine de la pensée contemporaine – la phénoménologie – un peu laissé de côté par les études proustiennes des dernières années.

Page laissée blanche intentionnellement

Compte rendu

BULLETIN MARCEL PROUST N° 53, Publication de la Société des Amis de Marcel Proust et des Amis de Combray, 2003; 236 p.

Dans le premier article « *L'Étrange Humain* » Proust lecteur d'H.G. Wells des *Études* « Proust et l'étranger », André Benhaïm part à la recherche des références directes ou indirectes à l'œuvre d'H.G. Wells : *La Machine à explorer le temps*, *La Guerre des mondes*, *L'Île du docteur Moreau*, *L'Homme invisible*, *Une histoire des temps à venir* et *Les Premiers hommes dans la lune*. Ces livres d'un auteur que Proust surnomme en 1902 « une sorte de Jules Verne anglais » paraissent en France vers la même époque. Benhaïm a l'impression que la sévérité exprimée publiquement envers Wells : « étant inférieur à Verne et Stevenson », soit étrange, voire suspecte vu l'influence réelle de la lecture de cet auteur. Il commence par analyser la seule occurrence du nom de Wells dans la *Recherche* : l'extraordinaire portrait de M. Pierre, visiteur énigmatique du salon de Mme de Villeparisis, noctambule gravement souffrant « dans une redingote comme un homme de Wells », qui se révèle un autoportrait du Narrateur. Cette révélation « littérale et nominale » de Wells est le prétexte, selon Benhaïm, à une mise en scène, une double mise en abyme de l'écrivain, où, de pseudonyme en déguisement, on devine que M. Pierre masque Marcel dont l'ombre dissimule Proust.

Une des références indirecte et primordiale, c'est, dès l'introduction, le fauteuil magique, la machine à explorer le temps, qui, chez Proust, ne fait pas seulement voyager dans le futur mais aussi « anticiper le passé », car Proust fait toujours plus que simplement référer à une source étrangère : il adapte et transforme. Ainsi l'église de Saint Hilaire, occupant la quatrième dimension, devient-elle le véhicule qui prouve que l'on ne peut pas seulement franchir des époques successives mais aussi voyager dans l'avenir. Or le fauteuil magique est précédé par la *cathedra*, chaise merveilleuse, dans *La Mort des cathédrales* : seul

véritable *récit d'anticipation* de Proust, dont nous trouvons un écho dans la *Recherche* :

Si je puis avoir en moi et autour de moi tant de souvenirs dont je ne me souviens pas, cet oubli[...] peut porter sur une autre vie que j'ai vécue dans le corps d'un autre homme, même sur une autre planète (R² III 374)

ce qui démontre, selon Benhaïm, que Proust entendrait l'utopie dans laquelle Wells ne croit plus d'une autre façon, comme *ou-topos*, « nulle-part », le lieu où il faut aller chercher : « la *Recherche* est une œuvre d'étrangement, de voyage en extrême-nulle part : 'le seul véritable voyage' étant, selon le narrateur, 'd'avoir d'autres yeux' ». (R² III 762) Chez Proust, la lecture est surtout liée à l'anticipation, qui est toujours « aller vers Maman » comme montre l'exemple du voyage sans sommeil à Evian où Proust arrive, selon ses dires, « aussi peu humain qu'un Martien de Wells ». Wells sera surtout associé au manque de sommeil, au nom de la mère « Weil » et finalement à une lecture d'enfance.

Dans « Le côté Elstir » de Dostoïevski ? ou « La leçon du regard et les romans russes », Yasué Kato ajoute quelques remarques concernant l'aspect pictural de l'esthétique dostoïevskienne aux trois études déjà consacrés à ce sujet. Kato y analyse la conception de la fameuse formule de l'analogie Dostoïevski, Elstir, Sévigné, notamment à partir du deuxième discours du narrateur sur le romancier russe dans *La Prisonnière*, qui se révèle plus minutieux et approfondi que la première mention dans *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*. Kato montre que Dostoïevski est un peintre impressionniste de la même manière que Mme de Sévigné et Elstir, c'est-à-dire que dans l'ordre de nos perceptions l'évocation des impressions précède le raisonnement logique. Cependant, ce n'est pas seulement pour ses descriptions de caractères que Proust s'intéresse aux tableaux du maître russe, mais encore pour la vivacité colorée des descriptions de visages humains, de maisons et de paysages où l'on peut

repérer autant de reflets de maîtres comme Carpaccio, Rembrandt, Vermeer, Chardin et peut-être Munkacsy.

Yannick Gouchan dans *La scène du baiser maternel. Proust chez le poète italien Attilio Bertolucci* étudie la réception de Proust par Attilio Bertolucci (1911-2000), père du cinéaste, aujourd'hui considéré comme un des grands poètes italiens, qui ne fut pas seulement un grand connaisseur et traducteur de la littérature anglaise des XIX^e et XX^e siècles, mais aussi de la littérature française, notamment de Balzac, Baudelaire et Marcel Proust. La découverte de ce dernier fut décisive sur le plan personnel et littéraire comme Bertolucci l'a maintes fois évoqué. À l'âge de quatorze ans, Bertolucci commence à lire « cette histoire d'aubépines et de baisers maternels » : passion qui durera toute sa vie. Proust est une figure marquante de sa vie et de sa personnalité avant de devenir une figure marquante dans son œuvre poétique la plus ambitieuse, *La Chambre (La camera da letto)*, car c'est avant tout la nostalgie douloureuse de ce qui ne reviendra plus, et avant tout la figure maternelle qui rapproche les deux écrivains. Le terme essentiel de l'œuvre bertolucienne, c'est l'*ansia*, état d'inquiétude, d'anxiété ou d'angoisse, lié à la thématique proustienne du drame de coucher : l'angoisse de la séparation, le baiser maternel réconfortant, la conscience de la faute qui rend l'enfant coupable et, plus tard, la naissance de l'écriture à partir de cette scène. Le poète avoue, dans un poème dédié à sa mère Maria : « C'est toi, [...] toi, l'origine de chaque névrose et de chaque angoisse qui me torture, et de cela je te remercie pour le temps passé, présent et futur ».

Dans le dernier article, Maria do Rosario Girão retrace la réception de Proust au Portugal à partir de la date du décès, le 18 novembre 1922, qui paraît comme fait divers dans le quotidien lisbonnais *Diário de Notícias*, dans lequel on le confond avec Marcel Prévost bien vivant; confusion qui a été corrigé par le *Diário de Lisboa* dans une courte recension publiée à la première page. Ce ne sera qu'avec la revue *presença*, ayant la même conception artistique que la *NRF*, qu'on commence à parler avec admiration du génial romancier français. Pas reconnu en tant que

tel en novembre 1922, un texte-manifeste de José Régio s'applique en entier à l'esthétique proustienne, envisagée comme un point de repère.

Tomiko Hasegawa, ouvre la rubrique des *Etudes générales* avec un article intitulé *Le monde de la Belle Epoque dans A la recherche du temps perdu à travers la mode masculine*. Les descriptions de la mode masculine, beaucoup moins nombreuses que celle de la mode féminine : habit noir, redingote, tube, gants, des fleurs à la boutonnière, révèlent surtout la situation sociale de ceux qui portent ces vêtements en société. Par contre à la maison, le haut bourgeois et l'aristocrate se libèrent de leur costume ascétique pour revêtir de somptueuses robes de chambre. Comme l'habit noir perd sa fonction de distinction des classes sociales à cause de son uniformité, l'aristocratie et la grande bourgeoisie essaient d'élaborer de subtiles différences. La « distinction » finit par signifier « élégance, délicatesse dans la tenue et la manière », et en plus « différenciation ». Les exemples les plus illustres sont le baron de Charlus qui a un sens délicat de la beauté : sa mise extrêmement soignée est apparemment plus simple que celle des autres, mais son habit très sombre où la couleur semble bannie porte les reflets d'une apparence aussi artistique qu'un tableau de Whistler. Bref, les Guermantes ont des dons célestes – ce sont des demi-dieux – que les bourgeois et les nouveaux nobles ne pourront jamais imiter. Hasegawa démontre que la mode masculine relève d'un « muet langage » à travers lequel l'homme envoie, consciemment ou inconsciemment, des signes à interpréter. Ainsi le narrateur découvre le snobisme que M. Legrandin et les Verdurin cachent derrière leurs costumes et l'égoïsme du duc de Guermantes dans la fameuse scène des souliers rouges où la mort prochaine d'un ami est moins important que le manque d'élégance de son épouse qui rejaillirait sur lui.

Toutefois, avec le temps et après la guerre, tout le monde change : Charlus perd son orgueil aristocratique, Legrandin apparaît pendant *La dernière matinée* en redingote comme « le marquis de Méséglise » et Bloch, sous le nom de Jacques du Rozier,

apparaît en chic anglais, tandis que son monocle a remplacé le « binocle médiocre » d'autrefois. D'ailleurs, lors de ce dernier épisode, Proust est plus frappé par les avatars de la vieillesse que par le changement de la hiérarchie mondaine et les détails vestimentaires. On trouve le portrait du baron que le narrateur rencontre après son attaque, davantage marqué par la corrosion de la vieillesse que par une perte d'élégance : « Son chapeau de paille laissait voir une forêt indomptée de cheveux entièrement blancs; une barbe blanche, comme celle que la neige fait aux statues des fleuves dans les jardins publics, coulait de son menton ». (R² IV 438) La « représentation de la vieillesse » est un thème important chez Proust et chez Baudelaire. Aude le Roux étudie dans un article portant le même titre les parallèles entre l'œuvre des deux auteurs et constate que les métaphores proustiennes sont moins crues chez Proust, mais entérinent tout de même l'érosion, comme celle qui frappe les visages blancs et lissés par la « patine du temps », tandis que le raidissement chez Baudelaire sera plus sensible dans les métaphores métallurgiques que dans les métaphores sculpturales. Le thème baudelairien qui aurait surtout inspiré Proust, c'est le motif des « Mères au cœur saignant » qu'on trouve dans *Les petites vieilles*, des mères martyres qui ont trop pleuré à cause des soucis causés par leur enfant.

Ce motif des « personnages martyrs » explique pourquoi Proust fut touché par l'affaire Van Blarenberghe et pourquoi ce motif revient dans la *Recherche*. Elias Ennafaïfar examine dans *Proust, Balzac et les crimes impunis* les liens organiques entre la *Recherche* et *La comédie humaine* à propos du sort de cinq personnages martyrs, de leurs « drames dans le silence ». Ces victimes d'homicide involontaire que sont Vinteuil, La Berma, Sannette, Charlus et Swann, c'est-à-dire victimes de « crimes » si l'on entend par ce mot tout acte portant non seulement atteinte à la vie d'autrui, mais aussi à son intégrité physique ou morale. L'auteur revient à ces deux fresques romanesques pour resserrer l'étroit parallèle entre Proust et Balzac sous l'angle des crimes impunis. Il rétablit par exemple des analogies frappantes comme celles entre le sort de l'abbé Birotteau et celui du baron de

Charlus, expulsé par les Verdurin, tandis que la supériorité de Pons dans le domaine de l'art ressemble à celle de Swann. Bref, de façon convaincante est démontré par des analyses détaillées que certains des thèmes que Proust traite longuement et qu'on croyait les plus neufs, apparaissent déjà ébauchés par Balzac.

Franck Robert finalement analyse dans *Proust phénoménologue ? Merleau-Ponty lecteur de Proust* le sens des enjeux phénoménologiques et ontologiques de *A la recherche du temps perdu* dans le cours de Merleau-Ponty de 1953-54. Dans *Le Problème de la parole*, ce dernier consacre une longue étude à l'œuvre proustienne qui présentera une portée philosophique excellente dans le cadre des recherches merleau-pontyennes d'un sens primordial du *logos* du monde sensible. F. Robert ne se concentre pas seulement sur l'écriture qui est l'enjeu primordial de la *Recherche*, mais aussi sur le rôle décisif de la peinture et de la musique comme expression encore silencieuse ou prélinguistique du sensible. Cette lecture porte Merleau-Ponty vers une relecture des textes de Husserl et prépare par la compréhension ontologique du sensible proustien l'accueil attentif et original qu'il accorde au second Heidegger.

Danièle Gasiglia-Laster dans *Filmographie*, donne un compte rendu du film italien *Le Intermittenze del cuore*, écrit et réalisé par Fabio Carpi. Ce film fut présenté par la SAMP à Illiers-Combray en novembre 2003, en avant-première exceptionnelle. Loin d'être une adaptation littéraire de la *Recherche* elle-même, – Carpi étant hostile à ce genre de mise en scène – il s'agit d'un projet de film qui aurait comme sujet la vraie vie de l'auteur avec tout le matériel qui a servi par la suite pour l'œuvre proustienne. Cependant, le réalisateur, comme le héros de la *Recherche*, doit faire tout un parcours initiatique pour trouver la voie à suivre, ou plutôt la voie qu'il aurait dû suivre car, à l'inverse du héros proustien, il ne réalisera pas son projet, ce qui semble le plus grand point de disjonction entre l'œuvre proustienne et le film italien, qui n'avait pas encore trouvé de distributeur en France au moment de la présentation. Cependant, ce que le film réalise en

accord avec l'esthétique proustienne, c'est un cinéma littéraire qui réussit, par de nombreuses références culturelles, le métissage avec tous les autres arts. (Fabio Carpi, *Les intermittences du coeur*, Gremese Editore, Rome, Italie, 2004, 112 p.)

BULLETIN MARCEL PROUST N° 54, Publication de la Société des Amis de Marcel Proust et des Amis de Combray, 2004; 287 p.

Sous *Intertextualités*, Akio Wada part dans *Proust et la Normandie baudelairienne* à la recherche de l'influence baudelairienne sur les débuts littéraires de Proust, notamment la période passée en villégiature en Normandie de 1890 à 1894. Proust constatera plus d'une fois le classicisme de Baudelaire en le comparant à Racine, s'opposant ainsi à l'opinion courante à cette époque qui considérerait l'auteur des *Fleurs du mal* comme un poète décadent. Le vers « le soleil rayonnant sur la mer » pris dans *Chant d'automne* se répète de façon quasi obsessionnelle dans les écrits de Proust. Surtout l'adaptation musicale de Fauré, qui omet les deux dernières strophes du poème, en aurait changé radicalement le sens : le poème d'amour dans la version baudelairienne deviendra dans la mélodie de Fauré plus symbolique, le contraste entre l'écoulement irréversible du temps et l'éternité du soleil rayonnant sur la mer. C'est ce motif « paysage automnal du bord de mer » qui s'épanouit à partir de l'article « Choses normandes », publié dans le *Mensuel* d'octobre 1891 et réalisé par le jeune écrivain mondain en Normandie, lieu privilégié où s'entrecroisent la « poésie » et la « mondanité ». Ce conflit proustien intérieur et primordial entre le poète passionné et l'homme mûr, urbain et sociable, sera également un thème majeur du futur roman et Michael R. Finn examine ce dilemme essentiel du narrateur proustien à la lumière de la lecture de Maeterlinck dans l'article *Proust, Maeterlinck, les arbres et les clochers*.

Finn se penche sur l'influence qu'ont exercée sur Proust certains essais de Maeterlinck, publiés dans les années qui précè-

dent immédiatement la rédaction de la *Recherche*. Il s'agit surtout du *Double Jardin* (1904), *l'Intelligence des Fleurs* (1907) et *Pelléas et Mélisande* bien que Proust ait aussi lu avec enchantement *La Vie des abeilles* (1901) et *Le Temple enseveli* (1902). L'auteur note que la critique est aujourd'hui d'accord pour voir dans *L'Intelligence* la source la plus importante des images botaniques proustiennes, mais il veut montrer qu'il y a plus qu'attrance et emprunts d'images. Proust aurait été particulièrement séduit par le côté botaniste moral ou « immoral » de Maeterlinck, c'est-à-dire le fait que ce dernier a tenu à explorer dans le monde naturel les mêmes lois de l'inconscient que Proust tentera de surprendre chez l'homme. Aussi le propos de Finn sera-t-il de démontrer un aspect particulier de l'influence de Maeterlinck : le dilemme existentiel du narrateur entre Nature et mondanité, dans les passages-charnières de la *Recherche* : l'invocation désespérée aux arbres dans le *Temps retrouvé*, alliée aux trois arbres d'Hudimesnil et les clochers de Martinville, qu'on a eu tendance jusqu'ici à considérer comme très personnels.

Dans le premier article des *Etudes* : *La Bacchante à bicyclette*, Julie Solomon approfondit le personnage d'Albertine à partir de l'image de sa bicyclette : « machine moderne et immodeste, monture dotée d'une beauté dangereuse et rapide ». Malgré le fait que Proust emploie dès la première apparition d'Albertine un vocabulaire qui situe la bande de jeunes filles à Balbec dans le champ sémantique de la mythologie classique, ces « statues antiques » n'auront rien de figé ou d'allégorique car elles font penser surtout aux corps en mouvement. A travers plusieurs aspects de la femme nouvelle et son vélo, l'emblème peut-être par excellence de la Belle Epoque, la bicyclette fonctionnera d'abord comme symbole d'une jeunesse sportive et saine, mais également plus tard comme signe de l'angoisse croissante du héros à l'égard des goûts lesbiens d'Albertine. Les médecins de l'époque imaginaient des « dérives masturbatoires » de cet engin que la femme ne pouvait monter qu'en écartant les jambes. En dernier lieu se-

ront amalgamés Albertine et le mouvement du futurisme dont elle ne retiendra pourtant pas le zèle iconoclaste qui rejette l'art passé et traditionnel, mais la dynamique de la vie moderne, contemporaine associée aux nouvelles technologies.

Simonetta Boni étudie dans *Quelques aspects du pessimisme proustien* l'influence des théories darwiniennes et de la philosophie schopenhauerienne qui ont donné une assise, une justification scientifique et philosophique aux inquiétudes d'une société en pleine évolution; inquiétudes provoquées par une autre conception du monde. Dans cette nouvelle perspective transformiste et évolutionniste qui s'oppose désormais à l'image d'une nature stable où tout recommence éternellement, l'homme, lié aux espèces vivantes les plus rudimentaires, subit les aléas du devenir. Il est menacé par l'éventualité de la régression naturelle, voire par le danger de l'extinction. Au sein d'une société figée dans son rationalisme positiviste, craignant la décadence des peuples occidentaux, le darwinisme intégra rapidement la notion du déclin des civilisations, le mythe du Crépuscule de l'Occident.

Dès la parution de l'œuvre darwinienne, les philosophes, biologistes, neurologues et écrivains appliquent cette nouvelle méthode d'analyse à l'étude des comportements humains. Les lois de l'hérédité permettent de caractériser un individu, une famille; ce que nous sommes résulte des influences de nos ancêtres, de notre passé sur nous-mêmes. L'hérédité peut transmettre certaines qualités morales, mais également participer à la dégénérescence des individus, des races, des civilisations. Boni analyse plus particulièrement ce motif de la dégénérescence dans le comportement et destin individuels des personnages de la *Recherche* avec son illustration la plus sublime dans le Bal de têtes, qui met en scène l'étape terminale de leurs mutations physiques, psychologiques et sociales : l'image obsédante et profondément pessimiste de l'homme-statue, l'homme-ruine. Les découvertes de la physique et de l'astronomie laissent présager un refroidissement progressif de la terre et la disparition de toutes formes vivantes, ce qui menacera même l'immortalité et la gloire de l'œuvre d'un Bergotte. (R² III 689) Dans cette conception du pessimisme

proustien, même l'œuvre d'art n'échappera pas à cette marche sans répit vers le néant en transformant la création en un dernier geste d'espoir et de révolte face au visage de Thanatos, qui s'approche inexorablement.

Nous oublions vite Thanatos en suivant les avatars d'Eros dans la mise en scène des « formes spatiales de l'amour » par Liza Gabaston. Elle prend comme point de départ la célèbre maxime proustienne de *La Prisonnière* : « L'amour, c'est l'espace et le temps rendus sensibles au cœur ». Cette formulation synthétique qui résume un des aspects essentiels de l'amour proustien trouve de profondes résonances dans l'ensemble du roman, dont elle invite à parcourir des territoires jusqu'à présent inexplorés. L'idée de Proust ne semble pas nouvelle, vu le fait que l'amour n'est autre qu'une expérience de l'espace. On pourrait définir le sentiment amoureux comme un désir de fusion contrarié par la réalité de la distance et les métaphores spatiales traduisent ce désir dans la conversation courante ou le discours littéraire. Cependant, dans la *Recherche*, cette spatialisation de l'amour n'a plus rien d'un *topos* ou simple ornement, selon l'auteur, elle apparaît comme un pilier essentiel de l'architecture romanesque.

L'aphorisme de Proust sonne comme une reformulation très personnelle de la définition kantienne de l'espace et du temps, « formes *a priori* de la sensibilité » et engage d'emblée la question de la structure narrative. Sous la plume de Proust, l'amour devient forme *a priori* de l'espace ou plus exactement l'amour et l'espace se prêtent mutuellement forme parce que l'amour par sa tendance à l'extériorisation ne cesse de couler dans les moules fournis par l'espace : réciproquement, l'espace pour être perçu comme tel, a besoin d'être matérialisé par l'amour. C'est chez Proust la forme romanesque – et non plus la très abstraite forme kantienne – qui, en dernière instance, permet de rendre sensible cette double incarnation.

Le mérite de l'auteur est de montrer la modernité des métaphores spatiales chez Proust et la façon dont ce dernier parvient à réactiver d'anciens topoï et à raviver nombre d'analogies

usées, telles la femme-paysage, la géographie de la séparation ou encore l'incorporation de l'être aimé. Les rapports complexes qu'entretiennent l'amour et l'espace dans la *Recherche* font apparaître clairement que les différents sites géographiques contribuent à élaborer une véritable « configuration spatiale », un système de lieux dont l'étude approfondie se révèle aussi passionnante que celle des relations temporelles qui sont au fondement de la narratologie genettienne.

Dans *Eléments nouveaux de la réception de Proust en Chine*, Yinde Zhang donne un aperçu très élaboré de la réception de Proust en Chine, qui rattrape ces dernières décennies le temps perdu pendant la période où les grands classiques occidentaux du XXe siècle furent ignorés ou redoutés. Depuis 1991 une version intégrale *Zhuiyi sishui nianhua de À la recherche du temps perdu* est disponible, grâce à la synergie mobilisée autour de l'édition Yilin de Nanjing (1989-1991, 7 vol.). Vu que cette édition se présente comme une des meilleures réalisations parmi les travaux portant sur les littératures étrangères, elle sera sans cesse rééditée, en trois volumes en 1994 et en deux en 2001; édition reprise d'ailleurs par Taiwan et même accessible sur Internet. Le site « *Fayu yu wenxue* » (Langue et littérature françaises) offre la version intégrale par Yilin chubanshe :

(<http://zhonglin.topcool.net/index1.htm>).

Bien au-delà de la seule réception, l'auteur du *Monde romanesque chinois au XXe siècle. Modernités et identités*, (Honoré Champion, 2003), évoque également la force génératrice de l'œuvre proustienne par une sorte d'intertextualité critique et herméneutique. La *Recherche* provoque un nouveau mode de lecture permettant, au-delà d'une seule interprétation occidentale, une confrontation au *Yi jing*, *Classique des mutations*. La thèse de Gang Bai par exemple est consacrée à une commune mise en jeu du changement du temps cosmique. Un dernier point intéressant relevé qui montre, selon l'auteur, la circularité entre Proust et la Chine, c'est l'empreinte décisive de l'art chinois dans les trois formes principales de l'art : peinture, musique et littérature,

maintenues en équilibre dans la *Recherche*. Il y aurait une relation entre deux notations discrètes : le « petit pan de mur jaune » qui apparaît à Bergotte comme « une précieuse œuvre d'art chinoise » et la « petite phrase » de Vinteuil qui se déploie devant Swann jouée au violon, « ces violons sortis pour le concert de leurs étuis, précieux comme des boîtes chinoises »; discrètes mais non négligeables à l'image même de ces précieuses miniatures chinoises polies et repolies qui ménagent un parallèle avec la création littéraire : la substance de la phrase idéale.

Nell de Hullu-van Doeselaar

Signalons également:

Dictionnaire Marcel Proust publié sous la direction d'Annick Bouillaguet et Brian G. Rogers, Paris, Champion, 2004, 1099 pp., 100 euros.

Quatrième de couverture : « le *Dictionnaire Marcel Proust* a pour objectif de réunir la somme des connaissances actuelles sur Proust et son œuvre. Le projet de consacrer un dictionnaire à Proust se justifie par la notoriété du plus grand romancier français du XX^e siècle, comme par la transformation, depuis cinquante ans, de notre savoir relatif à l'auteur de la *Recherche* et à l'ensemble de ses écrits.

Une équipe de trente-sept spécialistes internationaux a consacré un millier d'articles aux personnages, aux personnes réelles, aux lieux fictifs et réels qui figurent dans son œuvre.

Chaque écrit de Proust fait le sujet d'une entrée qui rappelle la date de la première publication, depuis les devoirs du lycéen jusqu'aux notes posthumes. D'importants articles de synthèse concernent l'homme et l'écrivain, les prédécesseurs et contemporains, la pensée de Proust, l'œuvre, les thèmes et notions et la critique proustienne. »

Marcel Proust, *Lettres*, Plon, 2004, 1355 pp., 35 euros.

Quatrième de couverture : « Cette nouvelle édition, à partir des vingt et un volumes d'origine, est une sélection qui permettra au plus grand nombre d'accéder à cette œuvre. »

Françoise Leriche a sélectionné et présenté les lettres choisies (627 des quelque 5000 de l'édition Kolb). En plus on y trouve quelques inédits, des notices biographiques des correspondants et un index des noms très utile.

Marcel Proust, *Sur la lecture – Tage des Lesens, Faksimile der Handschrift, Transkription, Kommentare und Essays*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2004. Une très belle édition par Jürgen Ritte et Reiner Speck.

Dans la série Publications de la Marcel Proust Gesellschaft aux éditions Insel Verlag (Frankfurt): *Marcel Proust und die Künste*, hrsg. von Wolfram Nitsch und Rainer Zaiser, 2004.

Nathalie Mauriac Dyer, *Proust inachevé - Le dossier Albertine disparue*, Paris, Champion, 2005, 70 euros.

Liste des auteurs

Michel Brix, Facultés Universitaires N.-D. de la Paix à Namur, Belgique (michel.brix@fundp.ac.be)

Anne Douaire, Paris IV-Sorbonne (CIEF) et l'ERELLIF de Rennes II, France (annedouaire@hotmail.com)

Mahvash Ghavimi, Université Shahid Beheshti, Téhéran, Iran (mavigh@yahoo.com)

Sjef Houppermans, Université de Leyde, Pays-Bas (j.m.m.houppermans@let.leidenuniv.nl)

Edward Hughes, Royal Holloway, University of London, Royaume Uni (e.hughes@rhul.ac.uk)

Nell de Hullu-van Doeselaar, Université de Leyde, Pays-Bas (nelldoes@zeelandnet.nl)

Jean-François Jeandillou, Université Paris X-Nanterre, France (jfjean@u-paris10.fr)

Richard van Leeuwen, Université d'Amsterdam, Pays-Bas (r.l.a.vanleeuwen@uva.nl)

Giuseppina Mecchia, University of Pittsburgh, États-Unis (mecchia+@pitt.edu)

Manet van Montfrans, Université d'Amsterdam, Pays-Bas (m.a.e.vanmontfrans@uva.nl)

Guillaume Pinson, Université McGill, Montréal, Canada (guillaume.pinsonmcgill.ca)

Annelies Schulte Nordholt, Université de Leyde, Pays-Bas
(a.e.schulte@let.leidenuniv.nl)

Sabine van Wesemael, Université d'Amsterdam, Pays-Bas
(s.m.e.vanwesemael@uva.nl)

Writing against Death

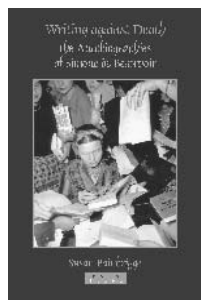
the Autobiographies of Simone de Beauvoir

Susan Bainbrigge

Amsterdam/New York, NY 2005. 246 pp.
(Faux Titre 262)

ISBN : 90-420-1845-3

€ 50,-/\$ 67.50



Much has been written on Simone de Beauvoir, one of France's leading intellectual figures of the 20th century. The sheer volume of her autobiographical writings testifies to her indefatigable questioning of the nature of existence and her personal and public engagement in the world over the best part of a century. This study aims to re-evaluate her extensive autobiographical œuvre, exploring its place in relation to the French autobiographical canon, and in the light of recent theorisations of autobiography. It presents readings which engage critically with existentialism, feminist theory, and autobiography studies generally, in particular focusing on the question of 'autothanatography', a term developed by theorists such as Jacques Derrida and Louis Marin. A new reading of the autobiographies via the lens of *thanatos* is presented with questions of gender in mind, and the nature of autobiography as genre is also explored more fully with particular attention paid to narrative voice. Close readings of the autobiographical œuvre combine with contextual details, critical overviews and links to recent developments in critiques of Beauvoir's fiction and philosophy. The study would be of particular interest to scholars in the following areas: 20th century French literature and culture; Autobiography studies; Literary theory; existentialism; Women's studies.

Susan Bainbrigge is a Lecturer in French at the University of Edinburgh. Her research focuses on 20th century and contemporary French literature and Autobiography studies, and she has published articles on Simone de Beauvoir, Suzanne Lilar, Jean-Paul Sartre and Serge Doubrovsky in the context of writing the self. More recent research has taken her into the field of Belgian francophone literature and she has edited, with Jeanette den Toonder, a book on Amélie Nothomb entitled *Amélie Nothomb: Authorship, Identity and Narrative Practice* (2003).

USA/Canada: 906 Madison Avenue, Union, NJ 07083, USA.

Fax: (908) 206-0820 Call toll-free: 1-800-225-3998 (USA only)

All other countries: Tijnmuiden 7, 1046 AK Amsterdam, The Netherlands.

Tel. ++ 31 (0)20 611 48 21, Fax ++ 31 (0)20 447 29 79

Orders@rodopi.nl



www.rodopi.nl

Present Pasts

Patrick Modiano's (Auto)Biographical Fictions

Dervila Cooke

Amsterdam/New York, NY 2005. 356 pp. (Faux Titre 255)

ISBN : 90-420-1884-4

€ 70,-/US \$ 98.-

This is the first in-depth study of the twelve Modiano texts specifically concerned with life-writing in autobiographical and biographical-cum-historiographical projects. The texts covered range from *La Place de l'étoile* (1968) through to *La Petite Bijou* (2001). Close textual analysis is combined with a theoretical approach based on current thinking in autobiography, biography, and reader-response. Modiano's use of autofiction and biofiction is analysed in the light of his continuing obsession with both personal trauma and History, as well as his problematic relationship with his paternally-inherited Jewish links. His view of identity (of self and other) is thus discussed in relation to a particular literary and socio-historical context— French, postmodern, post-World War II, and post-Holocaust.

Dervila Cooke is an IRCHSS Research Fellow at Trinity College Dublin. She has lectured in French literature and culture at University College Dublin and at the National University of Ireland, Maynooth. She received B.A., M.A., and Ph.D degrees from University College Dublin, and completed part of her doctoral studies at the École Normale Supérieure, rue d'Ulm.



USA/Canada: 906 Madison Avenue, UNION, NJ 07083, USA

Call toll-free (USA only) 1-800-225-3998, Tel. 908 206 1166, Fax 908-206-0820

All other countries: Tijnmuiden 7, 1046 AK Amsterdam, The Netherlands.

Tel. ++ 31 (0)20 611 48 21, Fax ++ 31 (0)20 447 29 79

Orders-queries@rodopi.nl

www.rodopi.nl

Please note that the exchange rate is subject to fluctuations

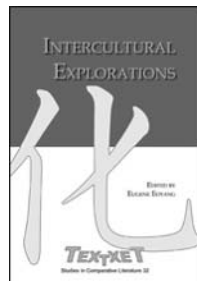
Intercultural Explorations.

Volume 8 of the Proceedings of the XVth Congress of the International Comparative Literature Association "*Literature as Cultural Memory*" Leiden 16-22 August 1997.

Edited by Eugene Eoyang.

Amsterdam/New York, NY 2005. IV, 292 pp.
(Textxet 32)

ISBN: 90-420-1636-1 € 60,-/ US \$ 75.-



Divided into four sections: "Asian-Western Intersections," "Intercultural Memory," "Intercultural Perspectives on Women," "Genre Studies," and "The Intercultural Arts", these essays from diverse hands and multiple perspectives illuminate the intersections, the cross-sections, and the synergies that characterize significant literary texts and artistic productions. Individually, they exemplify the insights available in an intercultural perspective; together they remind us that no culture - even those that claim to be "pure" or those that might be regarded as isolated - has escaped the influence of external influences. As a result, this volume is doubly synergistic: one, because it focuses on intercultural phenomena within a specific culture, and two, because they represent multiple perspectives on these phenomena.



USA/Canada: 906 Madison Avenue, UNION, NJ 07083, USA.

Call toll-free (USA only) 1-800-225-3998, Tel. 908 206 1166, Fax 908-206-0820

All other countries: Tijnmuiden 7, 1046 AK Amsterdam, The Netherlands.

Tel. ++ 31 (0)20 611 48 21, Fax ++ 31 (0)20 447 29 79

Orders-queries@rodopi.nl

www.rodopi.nl

Please note that the exchange rate is subject to fluctuations

Le Grand Concours

« Dissertation sur les causes de l'universalité de la langue françoise et la durée vraisemblable de son empire »

Cet ouvrage a remporté le prix décerné par l'Académie Royale des Sciences de Berlin, le 3 juin 1784, Concurrément avec le Discours de M. de Rivarol.

Par Johann Christoph Schwab

Conseiller de Cour et Secrétaire intime de S.A.S. Le Duc de Wirtemberg

Traduction de Denis Robelot

Étude et présentation des textes par Freeman G. Henry

Amsterdam/New York, NY 2005. VIII, 243 pp. (Faux Titre 257)

ISBN : 90-420-1924-7

€ 50,-/US \$ 70.-

La publication de la *Dissertation sur les causes de l'universalité de la langue françoise* de Johann Christoph Schwab (1784), traduction et appendices de Denis Robelot (1803), permet de redécouvrir un ouvrage qui, au-delà de sa richesse linguistique et culturelle, est aussi un document historique. Le texte et sa traduction se rattachent à deux moments décisifs de l'histoire de deux pays voisins : l'Allemagne des années 1780, qui recherche son identité politique et intellectuelle à l'ombre de la France de Louis XIV et de Voltaire, et la France d'entre deux siècles, convalescente mais avide de se rétablir et de retrouver la grandeur d'un passé légendaire.

A la différence de ce que croit la tradition, c'était l'ouvrage de Schwab, et non celui d'Antoine de Rivarol, qui, initialement, a été primé par le jury du concours de l'Académie des Sciences et des Belles-Lettres de Berlin (1782/1784). En outre, malgré son estime pour la France, Schwab a prévu et expliqué d'avance le triomphe de la langue anglaise que l'on connaît aujourd'hui.

L'ample étude de Freeman Henry qui précède les textes est une mise au point qui permet au lecteur d'interpréter événements et concepts à la lumière des valeurs politico-culturelles d'une époque cruciale.

USA/Canada: 906 Madison Avenue, UNION, NJ 07083, USA

Call toll-free (USA only) 1-800-225-3998, Tel. 908 206 1166,

Fax 908-206-0820

All other countries: Tijnmuiden 7, 1046 AK Amsterdam, The Netherlands...

Tel. ++ 31 (0)20 611 48 21, Fax ++ 31 (0)20 447 29 79

Orders-queries@rodopi.nl

Please note that the exchange rate is subject to fluctuations



www.rodopi.nl

Territoires et terres d'histoires

Perspectives, horizons, jardins secrets dans la littérature française d'aujourd'hui

*Édité par Sjef Houppermans, Christine Bosman Delzons,
Danièle de Ruyter-Tognotti*

Amsterdam/New York, NY 2005. 376 pp.
(Faux Titre 258)

ISBN: 90-420-1984-0

€ 75,-/US \$ 105.-

Territoires et terres d'histoires - perspectives, horizons, jardins secrets dans la littérature française d'aujourd'hui est un recueil qui se veut panoramique et explorateur, donnant sa part à l'analyse approfondie aussi bien qu'au plaisir des découvertes et des surprises. Les choix judicieux des différents spécialistes permettent de combiner des synthèses équilibrées et des aventures de lecture originales. Parcours fléchés, promenades guidées, randonnées suggérées: marcheurs de grand chemin, baladeurs du dimanche et coureurs de fond peuvent y trouver des excursions à leur goût. Au programme : Michel Houellebecq et Frédéric Beigbeder; Jean-Christophe Grangé; Benoît Peeters; François Bon; Antoine Volodine; Christine Angot; Hélène Cixous; Pierre Bergounioux; Olivier Rolin; Sylvie Germain; Marie Darrieussecq; Tanguy Viel; Alain Robbe-Grillet; Pascal Quignard; Richard Millet; Henri Raczymow; Gaëtan Soucy; Lionel Trouillot.

Editions Rodopi BV



USA/Canada: 906 Madison Avenue, UNION, NJ 07083, USA

Call toll-free (USA only) 1-800-225-3998, Tel. 908 206 1166, Fax 908-206-0820

All other countries: Tijnmuiden 7, 1046 AK Amsterdam, The Netherlands.

Tel. ++ 31 (0)20 611 48 21, Fax ++ 31 (0)20 447 29 79

Orders-queries@rodopi.nl

www.rodopi.nl

Please note that the exchange rate is subject to fluctuations

Romans à contraintes

Jan Baetens

Amsterdam/New York, NY 2005. 190 pp. (Faux Titre 256)

ISBN : 90-420-1894-1

40,-/US \$ 56.-

Ce livre donne pour la toute première fois un aperçu de la littérature française à contraintes en prose. Contrairement à un préjugé tenace, écrire à contraintes n'est pas seulement une pratique poétique, mais touche également au genre apparemment le plus « libre » qui soit, le roman. Combinant analyse théorique et microlecture stylistique, le présent ouvrage passe en revue l'essentiel des auteurs et des livres qui explorent ce domaine, parfois très connu (Jacques Roubaud, Claude Ollier, Robert Pinget, par exemple), parfois plus confidentiel (Jean Lahougue, Bernard Colin, Jean-Benoit Puech, notamment). Dans le sillage du travail réalisé par Jan Baetens dans le cadre de *Formules, la revue des littératures à contraintes*, cette étude s'intéresse aussi de très près à toute une série de figures rhétoriques dont le roman à contraintes fait un usage systématique.



USA/Canada: 906 Madison Avenue, UNION, NJ 07083, USA

Call toll-free (USA only) 1-800-225-3998, Tel. 908 206 1166, Fax 908-206-0820

All other countries: Tijnmuiden 7, 1046 AK Amsterdam, The Netherlands.

Tel. ++ 31 (0)20 611 48 21, Fax ++ 31 (0)20 447 29 79

Orders-queries@rodopi.nl

www.rodopi.nl

Please note that the exchange rate is subject to fluctuations

Victims and Victimization

in French and Francophone Literature

Edited by Buford Norman

Amsterdam/New York, NY 2005. XII, 184 pp.

(French Literature Series 32)

ISBN: 90-420-1615-9

€ 40,-/US \$ 56.-

Contents

Introduction

Vincent LOWY: Crimes collectifs, transmission et médias: la représentation des victimes l'espace public français

Scott M. POWERS: The Metaphors of Victimization in Céline's *Bagatelles pour un massacre*

Agnieszka TWOREK: Monstre-victime: *La Deuxième existence du camp de Tatenberg*

Corinne BEAUQUIS: Mourir est-il vraiment beau? L'« écriture » de Gérard Étienne

Élisabeth KARNOUB: « Une humanité qui ne cesse de crucifier le Christ » : Réécriture du sacrifice christique dans *Sitt Marie Rose* de Étel Adnan

Anne E. DUGGAN: Good and Bad Bread: Sacrificing the Sacred and Abject Other in Jean-Pierre Camus

Christian BERG: Théodicées victimales au dix-neuvième siècle en France (de Joseph de Maistre à J.-K. Huysmans)

Alain TOUMAYAN: Victimization and the Subject in Levinas and Malraux

Jeremiah ALBERG: The Place of the Victim

Scott SPRENGER: Republican Violence, Old Regime Victims: Balzac's *L'Auberge rouge* as Cultural Anthropology

Vincent GRÉGOIRE: Meursault ou le « mythe de la victime » démystifié par l'Histoire

Mustapha HAMIL: The Politics of Representation: Woman as Victim in Tahar Ben Jelloun's *La Nuit de l'erreur*

Madelaine HRON: Pathological Victims: The Discourse of Disease/Dis-Ease in Beur Texts

Farid LAROUCI: Leçon de savoir-survivre: le Maghreb en français

USA/Canada: 906 Madison Avenue, UNION, NJ 07083, USA

Call toll-free (USA only) 1-800-225-3998, Tel. 908 206 1166,

Fax 908-206-0820

All other countries: Tijnmuiden 7, 1046 AK Amsterdam, The Netherlands

Tel. ++ 31 (0)20 611 48 21, Fax ++ 31 (0)20 447 29 79

Orders-queries@rodopi.nl

Please note that the exchange rate is subject to fluctuations



www.rodopi.nl

Verlaine: poète de l'indécidable

Étude de la versification verlainienne

Alan English

Amsterdam/New York, NY 2005. XI, 345 pp.

(Faux Titre 261)

ISBN : 90-420-1944-1

€ 70,-/US \$ 98.-

Même aujourd'hui Paul Verlaine est un des poètes les plus lus de la poésie française, ce qui n'a pourtant pas empêché que son œuvre soit longtemps méconnue ou considérée à l'ombre de celle de ses contemporains comme Rimbaud ou Mallarmé.

Comme l'homme, le poète est un être complexe, « biface », qui se délecte dans l'entre-deux et l'incertitude. Le génie de Verlaine, ce n'est pas d'avoir remis en compte les conventions et les lois de la poésie lyrique du XIX^e siècle, mais d'avoir accompli ce travail sous l'apparence de la plus grande simplicité, presque nonchalamment. On découvre ici que les velléités thématiques bien connues de l'œuvre verlainienne (le grisaille, le vague, la sexualité irrésolue, le questionnement...) s'étendent également au niveau formel, au niveau de la prosodie. En plus, on voit que les questions soulevées par l'emploi verlainien du vers français rejoignent celles de l'esthétique symboliste française et marquent souvent la ligne de départ des considérations théoriques de la critique littéraire de la seconde moitié du XX^e siècle.

D'où l'importance accordée dans ce livre à l'« indécidabilité » de Derrida, concept étroitement lié aux notions de la déconstruction des opposés binaires et de la non-contradiction. Tout en offrant une perspective nouvelle et rafraîchissante sur l'œuvre du Verlaine, la critique contemporaine aide à expliquer, du moins en partie, les raisons pour lesquelles une section considérable du travail du poète a été oubliée ou ignorée par les critiques et les lecteurs pendant des décennies. Cette nouvelle approche constitue donc un point de départ nécessaire pour la redécouverte et pour une vraie compréhension de l'œuvre d'un des poètes « maudits » du XIX^e siècle.

USA/Canada: 906 Madison Avenue, Union, NJ 07083, USA.

Fax: (908) 206-0820 Call toll-free: 1-800-225-3998 (USA only)

All other countries: Tijnmuiden 7, 1046 AK Amsterdam, The Netherlands

Tel. ++ 31 (0)20 611 48 21, Fax ++ 31 (0)20 447 29 79

Orders-queries@rodopi.nl

Please note that the exchange rate is subject to fluctuations



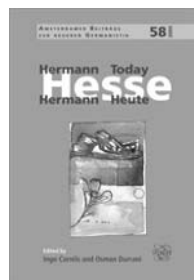
www.rodopi.nl

Hermann Hesse Today / Hermann Hesse Heute.

Edited by Ingo Cornils and Osman Durrani.

Amsterdam/New York, NY 2005. 221 pp.
(Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik 58)

ISBN: 90-420-1606-X Bound € 48,-/ US \$ 60.-



In November 2002, an international conference was held at the Institute of Germanic Studies in London in order to commemorate the 125th anniversary of Hermann Hesse's birth. Twenty distinguished speakers from North and South America, Russia, Switzerland, Germany and the United Kingdom attended the three-day conference with the specific aim of exploring the continuing importance of this widely read German-language author.

This volume brings together the various responses to the complex challenge that Hesse, whose sheer success is sometimes seen as detracting from his status, presents to literary scholarship around the world. The author's current image among readers and scholars is approached from several distinct thematic and theoretical perspectives, with the objective of providing a concise overview of current research. The volume offers new readings of a number of Hesse's seminal works and makes a significant contribution to academic research into his past and present standing as a global icon.

As the title suggests, the focus is on 'Hermann Hesse Today'. The book investigates his current significance for a modern readership, taking account of his importance in the lecture theatre and classroom, the multi-faceted applicability of his moral, ethical and aesthetic concerns in the context of a fragmented world, and the continuing relevance of his writings. With the ever-increasing importance of modern preoccupations such as the ecological movement or the growth of the internet, a fresh look at Hesse's works is long overdue. The most obvious sign of this is the appearance of a definitive, historical-critical edition of his works (prose, poetry, and literary criticism), which will give access to much hitherto unpublished material and stimulate fresh debates on an author who ranks among the best-known and most influential figures of the twentieth century.



USA/Canada: 906 Madison Avenue, UNION, NJ 07083, USA.

Call toll-free (USA only) 1-800-225-3998, Tel. 908 206 1166, Fax 908-206-0820

All other countries: Tijnmuiden 7, 1046 AK Amsterdam, The Netherlands.

Tel. ++ 31 (0)20 611 48 21, Fax ++ 31 (0)20 447 29 79

Orders-queries@rodopi.nl

www.rodopi.nl

Please note that the exchange rate is subject to fluctuations

La souffrance portée au langage dans la prose de Samuel Beckett.

Diane Lüscher-Morata

Amsterdam/New York 2005. 312 pp. (Faux Titre 266)

ISBN: 90-420-1647-7

€ 63,-/US\$ 79,-

Après la guerre, une réorientation radicale intervient dans la prose de Samuel Beckett : ce changement a trait avant tout à la souffrance. Celle-ci va contaminer tous les aspects de l'expérience humaine. Beckett semble privilégier de plus en plus une histoire débordant les seuls cataclysmes du XXe siècle : l'histoire anonyme et silencieuse d'une humanité torturée depuis des temps immémoriaux et vouée à un sort incompréhensible. Cette lecture de l'œuvre beckettienne s'impregne des études de Paul Ricœur sur l'identité et le souvenir et aborde la prose de Beckett comme une écriture de la mémoire. Ainsi *Watt*, dont la genèse est retracée au travers d'un examen des manuscrits, est considéré ici comme un paradigme dans l'écriture de la mémoire et de la souffrance. D'autre part, les 'German Diaries', écrits en 1936-7, témoignent de l'intérêt profond de Beckett pour la peinture. Cette étude se penche sur ses réflexions sur l'art et ses réactions face aux icônes religieuses dans le contexte de la souffrance. Les écrits de Ricœur permettent de mieux examiner la manière dont l'œuvre beckettienne se trouve de plus en plus au carrefour d'identités privées et plurielles. Au travers de ces études, la question de la disparition de l'individu, remplacé graduellement par une histoire de la souffrance collective, peut être réévaluée.



USA/Canada: 906 Madison Avenue, UNION, NJ 07083, USA.

Call toll-free (USA only) 1-800-225-3998, Tel. 908 206 1166, Fax 908-206-0820

All other countries: Tijnmuiden 7, 1046 AK Amsterdam, The Netherlands.

Tel. ++ 31 (0)20 611 48 21, Fax ++ 31 (0)20 447 29 79

Orders-queries@rodopi.nl

www.rodopi.nl

Please note that the exchange rate is subject to fluctuations